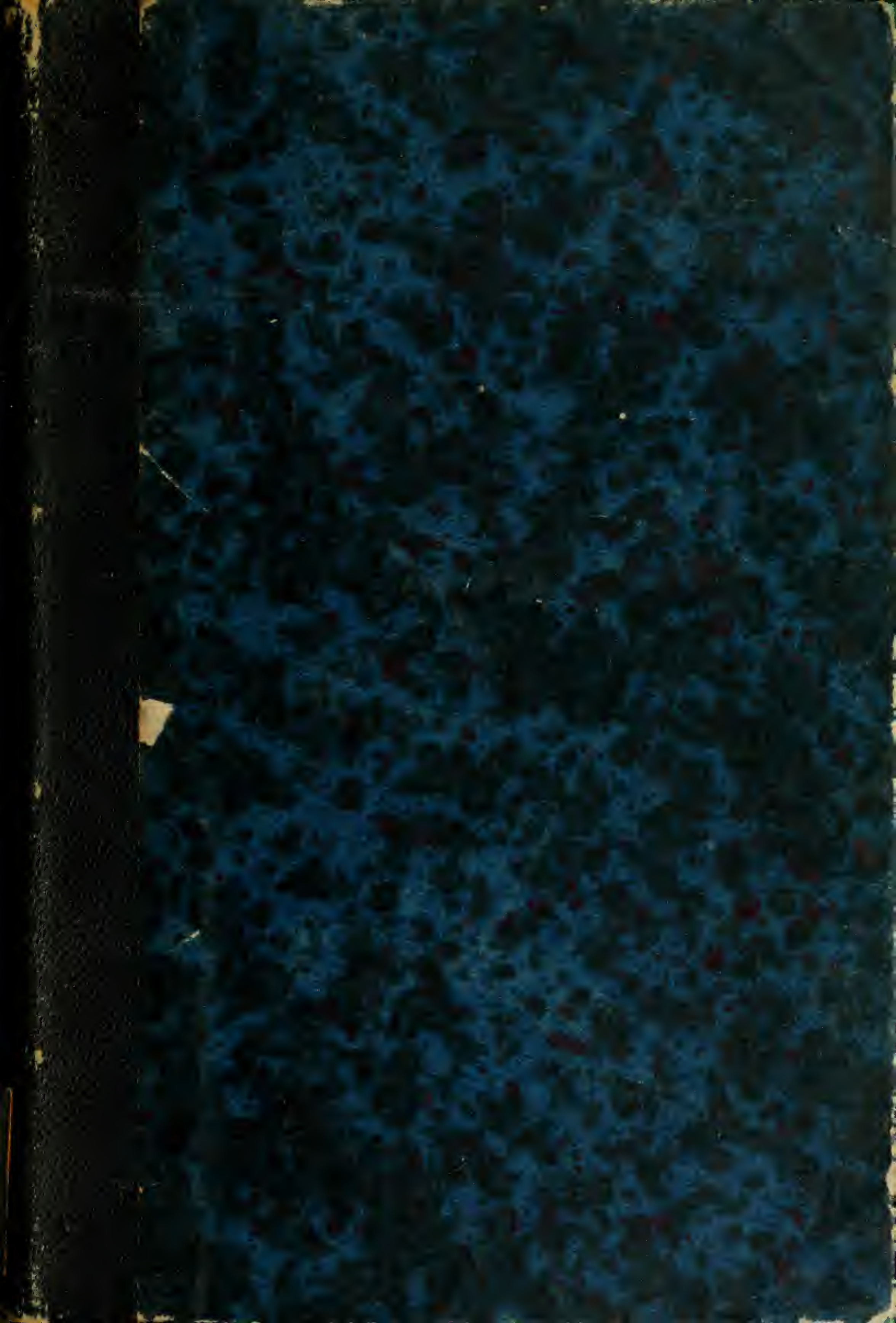
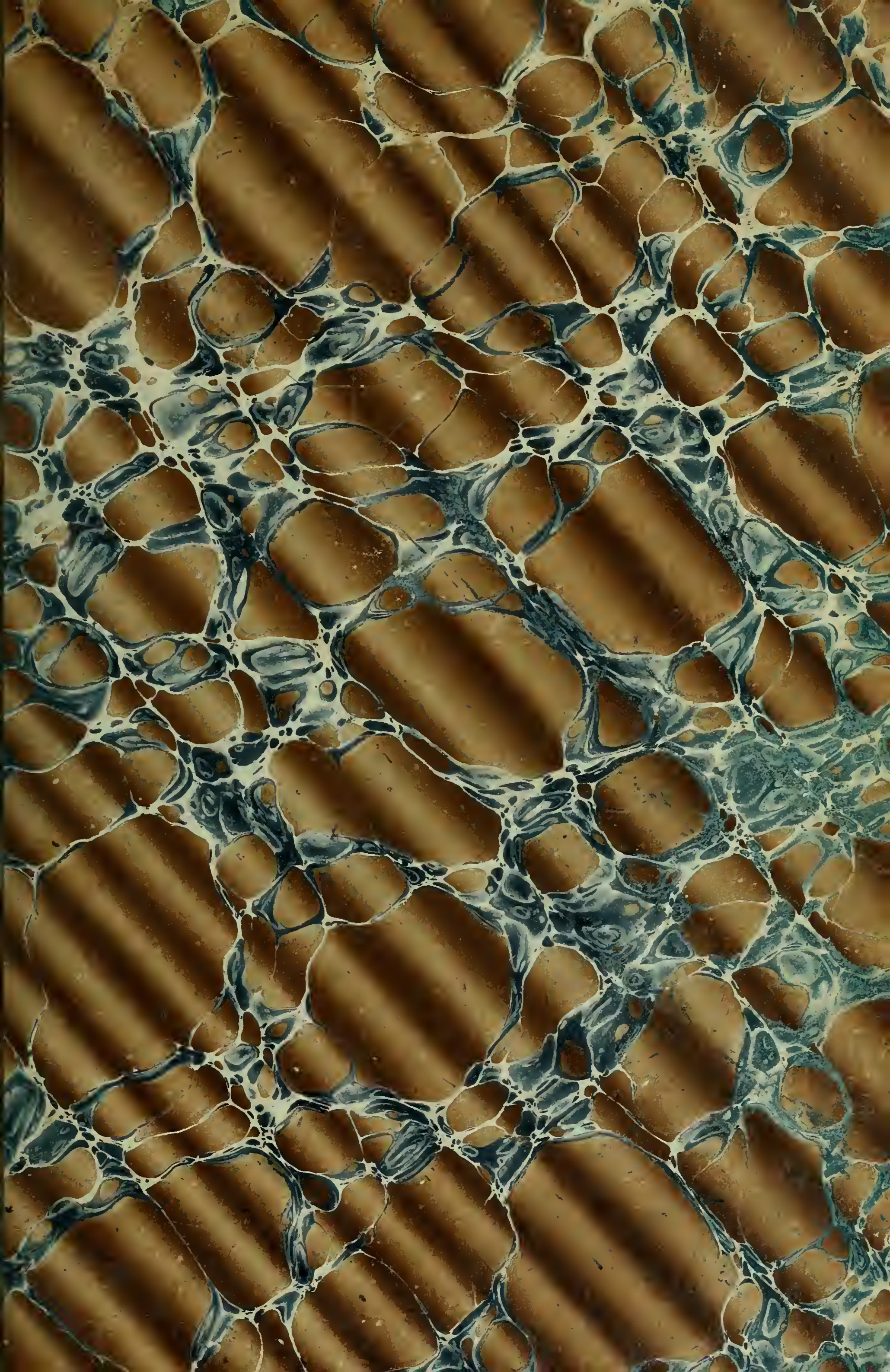






REVUE UNIVERSELLE

DES



BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. MERTENS ET FILS,
Rue de l'Escalier, 22.

REVUE UNIVERSELLE

DES



PUBLIÉE PAR

M. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB)

ET M. M.-C. MARSUZI DE AGUIRRE.

TOME DIX-SEPTIÈME. — 1863.

PARIS,
VEUVE JULES RENOUARD,
RUE DE TOURNON, 6.

BRUXELLES,
A. MERTENS ET FILS,
RUE DE L'ESCALIER, 22.

1863



ESSAI D'UNE BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DES

BEAUX-ARTS EN FRANCE.

II

BIBLIOGRAPHIE PARTICULIÈRE DES MUSÉES.

(SUITE) (1).

72. SEINE.

L'importance du département de la Seine et les longues recherches qu'il nous a fallu faire, mais qui touchent à leur terme, nous ont fait prendre le parti de réserver cet article 72 pour la fin de notre étude, avec notre *errata* et notre supplément.

73. SEINE-ET-MARNE.

Ce département ne possède encore, à proprement parler, aucun musée ; M. EUGÈNE GRÉSY fait tous ses efforts pour en établir un à *Melun*, et nous connaissons une circulaire de M. de Bourgoing, préfet de Seine-et-Marne, du 11 avril 1860, à MM. les sous-préfets et maires du département, leur recommandant d'aider de tous leurs moyens les fondateurs du musée de Melun.

A *Meaux*, quelques objets d'histoire naturelle et quelques antiquités sont déposés dans les salles de la Société d'agriculture.

A *Coulommiers* et à *Provins*, noyaux de musée.

Enfin le château de *Fontainebleau ;* nous nous bornerons à citer les trois pièces ci-après, nous réservant de nous étendre davantage sur ce palais au chapitre : *Histoire locale artistique.*

Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau, contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, statues, ornements qui s'y voyent, et la vie des architectes, peintres et sculpteurs qui y ont travaillé; enrichie de plusieurs plans et figures par M. l'abbé Guilbert, P. d. P. (précepteur des pages) du roy. — Paris, A. Cailleau, 1731, 2 vol. in-8°.

(1) Voir la livraison de juin 1862.

Notice des peintures et sculptures placées dans les cours et dans les appartements du palais de Fontainebleau. — Paris, imp. de Vinchon fils, 1859, in-8° de 56 pages (277 nos).

Galerie de la Reine dite de Diane à Fontainebleau, peinte par Ambroise Dubois, en MDC, sous le règne de Henri IV, publiée par E. Gatteau et V. Baltard, d'après les dessins de L. P. Baltard et de C. Percier. Paris, imp. de E. Thunot, 1858, in-fol., 7 pages et 14 planches.

74. SEINE-ET-OISE.

La ville de *Versailles* est fière des galeries consacrées à *toutes les gloires de la France,* et qui ont été formées au point de vue de l'histoire bien plus qu'à celui de l'art. C'est en 1833 que le roi Louis-Philippe en conçut la pensée, et ce fut en 1837 que l'inauguration en fut faite solennellement; tous les lycées de la capitale y furent notamment invités à tour de rôle, et il nous souvient pour notre part, étant alors élève du collége Louis-le-Grand, du bienveillant accueil que firent à notre collége le roi et la famille royale.

Consultez :

Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles, par Eud. Soulié, conservateur adjoint des Musées impériaux, conservateur du Musée de Versailles. — Versailles, imp. de Montalant-Bougleux, 1854-1862, 3 volumes in-18. — Ce catalogue est tout simplement un excellent et très-savant ouvrage.

Il a paru une foule de Guides, d'Indicateurs du Musée de Versailles, de pièces de toute nature; nous allons en mentionner un certain nombre dans l'ordre chronologique, sans prétendre être complet.

Le château et le Musée de Versailles. Voyez : *Journal des Artistes,* tome XIV, 1833, p. 154, 189, 237. — Musée historique de Versailles. *Journal des Artistes,* tome XVIII, p. 158. — Travaux du musée, tome XX, 1836, p. 262, 339. — Musée, signé : L. Batissier. Voyez : *L'Art en province* (Moulins, 1837, tome 2, p. 297.) — Le Musée de Versailles, brochure par M. Discourtois, voyez : *Journal des Artistes,* 1837, tome XXI, p. 65.

Description, par salles, des tableaux du Musée de Versailles, avec des notices, ou Guide du voyageur dans la ville, le château, le parc et les deux Trianons..., orné du portrait du roi et d'un plan détaillé de la ville, du château, du parc et des deux Trianons, par M. L. C***, docteur ès lettres, professeur de littérature, 2e éd. — Versailles, Marlin, 1837, in-12. (Il en a paru une 3e éd. à Versailles, chez Lecomte, en 1839.)

Indicateur du palais et du musée de Versailles, description complète des salles, galeries..... — Paris, C. Hingray, 1837, in-12. (Autres éditions à Versailles, chez Tessier, 1844, 1845, 1846, 1848, 1851, et chez Malzieu, 1855.)

Le Musée de Versailles, ses principaux tableaux et statues gravés par Réveil, vues du parc et du château dessinées et gravées par Léonce Lhuillier. Versailles pittoresque et anecdotique, par Hippolyte Hostein — Paris, Audot, 1837, in-8°.

Guide de l'étranger. Description du Musée de Versailles, de tout l'intérieur du château, de la chapelle, du parc, du petit et du grand Trianon, précédée d'une notice historique sur le palais et la ville, ornée d'un plan de la ville et du parc, des vues du château prises du côté du jardin et du côté de la place d'Armes. — Versailles, J. Ange, 1837, in-12.

Galeries historiques de Versailles gravées sur acier par les meilleurs artistes français et étrangers, avec un texte explicatif par M. Jules Janin. Ouvrage publié par ordre du roi et dédié à Sa Majesté la reine des Français par Ch. Gavard.... — Paris, imprimerie royale, 1839-1848, 9 tomes en 10 vol. in-8° (les cinq premiers volumes ont été réimprimés en 1842, sous forme de catalogue, par la Direction des musées), 1855, Paris, Garnier frères, 10 vol. in-8° et album grand in-4°.

Distiques et quatrains sur le musée de Versailles, par Alexandre Tardif. — Paris, J. N. Barba, 1837, in-8°.

A toutes les gloires de la France! par Paul Siraudin de Sancy. — 1837, in-8° (inauguration du Musée).

Essai historique sur le musée de Versailles; dédié aux habitants des contrées qui formaient la Guienne, par M. Marsan de Perramont. — Paris, imp. d'Ed. Proux et Cie, 1838, in-8°.

Le Cicerone populaire de Versailles ou description du musée, du château, du parc et de la ville; précédée de l'indication exacte des hôtels, auberges, restaurateurs, marchands de vins, traiteurs, logeurs, ainsi que des curiosités, des administrations et des établissements publics avec les plans de la ville, du château et du parc. — Paris, I. Leteinturier, 1838, in-18.

Le Musée de Versailles, par madame Louise Colet-Revoil, poëme couronné par l'Académie française en sa séance du 30 mai 1839.

Le Musée de Versailles, par Ernest Fouiné, pièce à laquelle l'Académie française a décerné l'accessit de poésie, dans la séance du 30 mai 1839. — Paris, imp. de P. Baudouin, 1839, in-4°.

Le Musée de Versailles, discours en vers par Montalant-Bougleux. — Versailles, 1839.

Le Fil d'Ariane au musée national de Versailles, indicateur complet et abrégé de l'ordre dans lequel on parcourt toutes les salles et galeries historiques, ainsi que de tous les objets remarquables qu'elles renferment. A toutes les gloires de la France.— Paris, imp. d'A. René et Cie, 1840, in-12.

Galeries historiques de Versailles. Description de la Salle de Constantine; par M. L. W. — Versailles, imp. de Montalant-Bougleux, 1842, in-8°.

Musée de Versailles. Salles des Croisades. Revue. (Extrait du IXe volume des archives de la noblesse de France; signé : Lainé). — Paris, imp. de Hauquelin et Bautruche, 1844, in-8°.

Musée de Versailles, avec un texte historique, par M. Théodose Burette. — Paris, Furne et Cie, 1844, 3 vol. in-4°.

Guide du Voyageur à Versailles, contenant l'itinéraire des chemins de fer,... une notice historique sur Versailles,... la biographie des hommes célèbres nés dans cette ville; et l'Indicateur du Musée, augmenté d'un plan de la ville et du château de Versailles par A. Bréaut... — Paris, F. Cajani, 1844, in-12.

Nouveau guide aux musée, château et jardins de Versailles, description exacte par galeries, salles et n^os des tableaux, portraits et sculptures du palais et de ses cours, avec des renseignements sur les changements survenus jusqu'à ce jour aux palais et dans les jardins des deux Trianons. — Versailles, Kléfer, 1845, in-18. (Autres éditions en 1849, 1855, 1856 et 1861.)

Musée de Versailles ou tableaux de l'histoire de France, avec un texte explicatif d'après nos meilleurs historiens, Henri Martin, Michaud, Burette, etc. — Paris, Furne et Cie, 1850, gr. in-4° (autre édition en 1852).

Plaisir et Savoir. Huit jours au Musée de Versailles, entretiens familiers sur les faits les plus mémorables de l'histoire de France, par Elisabeth Müller, ouvrage illustré de gravures sur acier. — Paris, A. Bedelet, 1859, in-18.

Les gloires de la France, par Léluis, choix des plus beaux tableaux du Musée de Versailles, peints par les maîtres de l'école française et reproduits sur acier par nos premiers graveurs. — Paris, A. Fontaine, 1860, in-fol.

Guide au Musée impérial de Versailles. — Versailles, Brunox, 1861, in-12.

Le Musée impérial de Versailles, catalogue des tableaux, statues, objets d'art avec les notes explicatives et les noms des artistes.... suivi de la description complète du parc de Versailles et des châteaux et parcs de Trianon. — Versailles, Brunox, 1861, in-12.

Versailles, son palais, ses jardins, son musée, ses eaux, les deux Trianons; Saint-Cloud, ville d'Avray, Meudon, Bellevue, Sèvres, par Adolphe Joanne; ouvrage illustré de 57 gravures par Thérond et Lancelot, et accompagné de 5 planches, deuxième édition. — Paris, L. Hachette, 1861, in-8° (Bibliothèque des chemins de fer).

Saint-Germain-en-Laye. — Un Musée a été récemment fondé dans cette ville, destiné à recevoir principalement des antiquités gallo-romaines. Conservateur, M. Eugène Bunout.

Sèvres. — Musée céramique de la manufacture impériale de Sèvres. Directeur, M. Regnault. Ce musée, fondé par le savant M. Brongniart, renferme une collection de poteries, faïences, porcelaines et émaux classés chronologiquement depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours; nous profitons de l'occasion qui nous est offerte de signaler ici, au sujet de la manufacture de Sèvres, des pièces imprimées, rares pour la plupart et qu'on nous saura sans doute gré de décrire.

Arrest du conseil d'État du roy, en faveur de la manufacture royale de verrerie à Sèvre, qui fait défenses aux gentilshommes et autres ouvriers de quitter le service de ladite manufacture et à tous maîtres de verreries et autres personnes de les recevoir à leur service, à peine de trois mille livres d'amende et d'être procédé extraordinairement tant contre ceux qui auront déserté ladite verrerie, que contre ceux qui les auront subornez. Du 8 juillet 1747. — Paris, imprimerie royale, 1747, in-4° de 4 pages.

Arrêt du conseil d'État du roi, qui évoque les contestations nées et à naître concernant la construction des bâtiments destinés à la manufacture royale de porcelaine de France, au village de Sèvres, et en renvoie la connaissance à M. Berryer, conseiller d'État, lieutenant général de la police. Du 4 juin 1754. — Paris, imprimerie royale, 1754, in-4° de 4 pages.

Arrest du conseil d'État du roi qui accorde à Eloi Brichard et à ses cautions propriétaires du privilége de la manufacture royale de porcelaine de France (Sèvres), terme et délai pendant une année pour le payement des entrepreneurs et ouvriers qui ont travaillé aux bâtiments de la manufacture du 16 septembre 1759. — Paris, imprimerie royale, 1759, in-4° de 4 pages.

Arrest du conseil d'État du roi qui commet M. de Sartine, pour juger toutes les contestations nées et à naître à l'occasion de la construction des bâtiments de la manufacture royale de porcelaine de France du 18 décembre 1759. — Paris, imprimerie royale, 1760, in-4° de 2 pages.

Arrest du conseil d'État du roi portant que le privilége de la manufacture royale de porcelaines de France, ci-devant accordé à Eloi Brichard, demeurera résilié à compter du premier octobre 1759 ; et qu'à commencer du même jour, la dite manufacture et tout ce qui en dépend appartiendra à Sa Majesté. Du 17 février 1760. — Paris, imprimerie royale, 1760, in-4° de 8 pages.

Arrest du conseil d'État du roi, qui décharge les cautions d'Eloi Brichard de l'exploitation qu'ils ont ci-devant faite du privilége de la manufacture royale de porcelaines de France. Du 12 juin 1765. — Paris, imprimerie royale, 1765, in-4° de 3 pages.

Arrest du conseil d'État du roi, portant règlement sur les droits qui seront payés aux maîtres des ponts de Paris, pour la descente et la remonte des bateaux chargés de matières ou marchandises destinées au service de la manufacture royale de porcelaine de France, établie à Sèvres. Du 31 mai 1764. — Paris, imprimerie royale, 1764, in-4° de 3 pages.

Arrest du conseil d'État du roi, qui permet, dans toute l'étendue du royaume, de fabriquer des porcelaines à l'imitation de la Chine, tant en blanc que peintes en bleu et blanc, et en camayeu d'une seule couleur et qui confirme les priviléges de la manufacture royale de porcelaines de France, du 15 février 1766. — Paris, imprimerie royale, 1766, in-4° de 4 pages.

Arrêt du conseil d'État du roi, confirmant les priviléges de la manufacture royale de porcelaines de France, et portant règlement sur la fabrication des autres manufactures de porcelaine. Du 16 mai 1784. — Paris, imprimerie royale, 1784, in-4° de 7 pages.

Arrêt du conseil d'État du roi, qui renvoie par-devant le sieur lieutenant-général de police de la ville de Paris, les contestations entre les ouvriers de la manufacture des cristaux et émaux de la reine, située à Sèves et les intéressés en icelle. Du 16 décembre 1785. — Paris, imprimerie royale, 1786, in-4° de 3 pages.

Arrêt du conseil d'État du roi, concernant la manufacture royale de porcelaines de France, et portant règlement pour les autres manufactures de porcelaines établies dans le royaume, du 17 janvier 1787. — Paris, imprimerie royale, 1787, in-4° de 4 pages.

Mémoire historique de l'origine, du régime et des progrès de la manufacture nationale de porcelaine de France, avec des observations sur toutes les parties de sa manutention..., demandé par M. d'Angivilliers et remis, en 1781, par le citoyen Bachelier. Ce mémoire est suivi de plusieurs pièces justificatives sur les réclamations du citoyen Bachelier. — Paris, Delance (1795) in-12.

Du caractère et de l'état actuel de la manufacture royale de porce-

laine de Sèvres, et de son influence sur l'art et le commerce de la porlaine, signé : A. B. (Alexandre Brongniart). — Paris, imprimerie de A. F. Didot, 1830, in-4° de 31 pages.

Château de Saint-Cloud. — Saint-Cloud et les devises du Salon, à Son Altesse Royale Monsieur, fils de France, frère unique de Sa Majesté, par M. l'abbé de Morellet. — Paris, imp. de Pierre Le Petit, 1681, in-4°.

Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles et en celle de Monsieur à Saint-Cloud, par le sieur Combes. — Paris, C. Nego, 1681, in-12.

Curiosités du château de Saint-Cloud. — Paris, imprimerie de d'Houry, 1783, in-8°.

Saint-Cloud. Exposition des tapisseries des Gobelins, porcelaines de Sèvres, et description des tableaux existant au château de Saint-Cloud. — Paris, Pougin, fructidor an v (septembre 1797), in-32. (Fêtes de Saint-Cloud, au profit des manufactures dont les produits seraient exposés.)

Curiosités de Saint-Cloud, contenant les annales, les antiquités, l'histoire civile et ecclésiastique de ce bourg, par J. P. C**. — Saint-Cloud, Vieillot, 1815, in-12.

Le Guide des Parisiens à Saint-Cloud, ou indicateur des principales curiosités que renferment le château, le parc, les cascades, le village, etc. — Paris, impr. de Laurens aîné, 1817, in-12.

Guide du voyageur à Saint-Cloud, nouvelle description extérieure et intérieure de ce château royal; celle des parc, jardins, cascades, labyrinthe, jets d'eau, objets d'art, etc.; l'origine du bourg et du château de Saint-Cloud, orné de gravures. — Paris, A. Désauges, 1826, in-12.

Notice des tableaux placés dans les appartements du château royal de Saint-Cloud. — Paris, imp. de Vinchon fils, 1831, in 12 (365 n^os^).

Indicateur de Saint-Cloud, contenant une notice historique, une description extérieure et intérieure du palais, des parc, jardins, cascades, etc. — Saint-Cloud, imp. de M. F. Chausse-Blanche, 1832, in-32.

Notice des peintures et sculptures placées dans les appartements du palais de Saint-Cloud. — Paris, imp. de Vinchon fils, 1841, in-8° (229 n^os^).

Saint-Cloud, histoire et description, vue nouvelle du parc et du palais; histoire de Saint-Cloud depuis Clovis jusqu'à Louis-Philippe Ier; description du bourg de Saint-Cloud, du palais, du parc et des jardins; explication des peintures, sculptures et principaux objets d'art; destination successive des appartements sous l'empire, sous la restauration et sous le roi Louis-Philippe; communications et itinéraire. — Paris, A. René et Ce, 1846, in-12.

75. SEINE-INFÉRIEURE.

Le Musée de la ville de *Rouen*, créé en 1800, est un des quinze premiers fondés à cette époque, et l'un des plus riches et des plus complets aussi parmi nos musées de province; il a trouvé un excellent historiographe dans la personne de M. Charles de Beaurepaire, archiviste de la Seine-Inférieure : Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen. — Rouen, imp. de A. Péron, 1854, in-12. (Extrait du précis de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, année 1852-1853). Il a été administré successivement par MM. LECARPENTIER, DESCAMPS, LOUIS GARNERAY, HIPPOLYTE BELLANGÉ; son conservateur actuel est M. COURT.

Son catalogue a eu de nombreuses éditions que nous allons chercher à rappeler :

Catalogue raisonné des tableaux exposés au Musée de Rouen, pour l'année 1809, par J. B. D. (Descamps). — Rouen, imp. de P. Périeux, 1809, in-12 (250 nos); — id., 1811 (250 nos); — id. 1815 (250 nos). — Rouen, F. Marie, 1862, in-12 (274 nos); — id., 1824 (299 nos); — id., 1830 (302 nos). — Rouen, Brière, 1834, in-12 (334 nos). — Rouen, au Musée, 1836, in-12 (334 nos); — 3e édit. au Musée, 1837, in-12 (331 nos) — 4e édit. au Musée, 1846 (414 nos). — Rouen, veuve Surville, 1855 (375 nos); — id., 1859, in-18 (454 nos). — Rouen, au Musée, 1861 (481 nos).

Consultez aussi : *Journal des Artistes* 1836, tome XIX, p. 22-26. — *L'Artiste*, 1849, tome V, p. 90, 1858, tome Ier, p. 270.

La ville possède un second Musée dit *départemental* et exclusivement consacré aux antiquités; fondé en 1833, il fut ouvert au public le 27 juillet 1834 et est établi dans l'ancien cloître du couvent de Ste-Marie; il a été successivement administré par MM. DEVILLE et POTTIER, son directeur actuel.

Catalogue du Musée départemental d'antiquités de Rouen. — Rouen, imp. de N. Périau, 1838, in-12 (148 nos); — id., 1845 (179 nos). Nous connaissons également un catalogue daté de 1834, contenant 52 nos.

La ville de *Neufchatel en Bray* possède un musée renfermant des tableaux, des objets d'histoire naturelle, des antiquités, une belle collection de médailles grecques, gauloises, romaines et françaises et dont M. J. B. MATHON est conservateur.

La ville du *Havre* possède un Musée composé en grande partie

des tableaux que M. Stevens, amateur de Paris, lui a confiés. La rédaction du catalogue que nous citons laisse autant à désirer sous le rapport de la méthode que de l'authenticité des attributions.

Catalogue du Musée-bibliothèque du Havre. — Havre, imp. de Alph. Lemale, 1855, in-18 de 38 pages (406 nos). — Conservateur de la peinture M. Couveley; des médailles, M. Morlent.

76. SÈVRES-(DEUX).

La ville de *Niort* possède un Musée, fondé en 1842 sur l'initiative de M. Baugier, avec le concours de la Société de statistique des Deux-Sèvres; il s'est surtout accru par le legs que lui a fait en mourant M. Charles-Amédée Chabosseau, amateur distingué.

Catalogue imprimé. — *Société de statistique.* — *Notice des tableaux et autres objets d'arts du Musée de Niort.* — Niort, imp. de L. Favre et Ce (1852), in-12, 233 nos. — Niort, imp. de L. Favre (1854), in-18, 177 nos. — Niort, imp. de L. Favre et Ce, 1858, in-18 (329 nos).

Ce catalogue est rédigé sans méthode; les erreurs y pullulent.

77. SOMME.

La ville d'*Amiens* possède deux Musées; l'un de sculpture, établi à côté de l'école de dessin, dans les bâtiments de l'hôtel de ville; sa fondation remonte au commencement du siècle, et il est en partie redevable de ses richesses au gouvernement, qui envoya, du Musée central de Paris, un certain nombre de toiles pour orner les salles du Congrès qui eut lieu à Amiens en l'an x. — Le conservateur est M. Garnier; — le second Musée est celui d'antiquités, fondé en 1836 par la Société des Antiquaires de Picardie; il est établi dans l'édifice monumental que cette Société a fait construire au moyen d'une loterie autorisée par le gouvernement; le conservateur est M. Marcotte.

Catalogue imprimé: *Catalogue du Musée départemental et communal d'antiquités fondé à Amiens en* 1836 *par la Société des antiquaires de Picardie.* — Amiens, imp. de Duval et Herment, 1845, in-8o. (512 nos), autre édition, 1848 (738 nos).

Ouvrages à consulter.

Journal l'Artiste, Musée d'Amiens, 1849-1850, tome IV, p. 55. — Société des antiquaires de Picardie; programme du concours pour la construction du Musée Napoléon à Amiens. — Amiens, imp. de Caron et Lambert, 1853, in-8o. — Société des antiquaires de Picardie. —

Le Musée Napoléon et les Moreaucourt, réponse aux observations présentées au conseil municipal à la suite du rapport fait dans la séance du 4 novembre. Amiens, 10 novembre 1854, A. Bouthors, président de la Société des antiquaires de Picardie, Ch. Dufour, secrétaire. Amiens, imp. de Duval et Herment, 1854, in-8° de 14 pages. — Notice sur les tableaux qui décorent les salles de la mairie d'Amiens, par Jean Baron, bibliothécaire de cette ville. (Ne serait-elle pas restée manuscrite à la bibliothèque d'Amiens?) — La légende de S. Norbert d'après dix tableaux sur bois conservés au Musée d'antiquités d'Amiens, par M. l'abbé Jourdain, lue en séance le 7 novembre 1848. Amiens, imp. de Duval et Herment (1849) in-8° de 16 pages. — La Cathédrale et le Musée; (s. l.) imp. de Yvert (1857) in-8° (en vers); — la Cathédrale et le Musée, second dialogue. (Signé : E. Yvert. Extrait de l'*Ami de l'Ordre* du 22 mai 1858). Amiens, imp. de E. Yvert, in-8°. — Nouveau guide de l'étranger dans Amiens, description complète de ses monuments, orné d'un plan d'Amiens et de plusieurs gravures. — Amiens, A. Caron (1860), in-8°. — Musée Napoléon. Discours historique sur les loteries prononcé le 2 décembre 1860, dans la grande salle de l'hôtel de ville d'Amiens, par M. l'abbé J. Corblet, vice-président de la commission du Musée Napoléon et directeur de la Revue de l'Art chrétien, à l'occasion du premier tirage de la loterie concédée par le gouvernement pour l'achèvement du monument fondé par S. M. l'empereur à Amiens. Amiens, imp. de T. Jeunet, 1861, in-8° de 27 pages. — Musée Napoléon. Discours prononcé le 5 mai 1861, dans la grande salle de l'hôtel de ville d'Amiens, par M. J. Garnier, secrétaire de la commission du Musée Napoléon, conservateur de la bibliothèque de la ville d'Amiens à l'occasion du deuxième tirage de la loterie.... Amiens, imp. de T. Jeunet, 1861, in-12 de 12 pages. — Musée Napoléon. Discours prononcé le 15 août 1861, par M. Ch. Dufour, à l'occasion du dernier tirage de la loterie.... Amiens, imp. de Lemer aîné, 1861, in-8° de 15 pages.

78. TARN.

Albi possède un Musée d'histoire naturelle, dépendant de la bibliothèque. La conservation du tout est confiée aux soins de M. Claude. Ce musée ainsi que la bibliothèque ont été fondés par M. Massas, ancien bibliothécaire, auteur d'une histoire de l'Albigeois. — Sans catalogue. — Pourquoi ne pas chercher à donner du développement à ce Musée naissant, et consacrer une place aux beaux-arts?

79. TARN-ET-GARONNE.

La ville de *Montauban* possède deux Musées, celui de la ville

fondé en 1841 par M. de Mortarieu, ancien maire de Montauban, qui en 1843 lui a fait don de sa galerie ; il se compose de 95 tableaux et 10 statues.

Le Musée *Ingres*, formé par les tableaux envoyés par l'illustre maître à sa ville natale en 1851 (56 toiles). — Enfin 10 lithographies et gravures des ouvrages de M. Ingres et que l'on voit dans la salle des séances du conseil municipal.

Dans la lettre d'envoi qui accompagnait ces tableaux, M. Ingres disait à M. le maire de Montauban : « Ce n'est que la première « partie de l'offrande que je fais à ma ville natale, à laquelle je des- « tine ma collection entière d'objets d'art. Il m'est doux de « penser qu'après moi, j'aurai comme un dernier pied-à-terre « dans ma belle patrie, comme si je pouvais un jour revenir en « esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés là « comme ils étaient chez moi, et semblant toujours m'attendre; « enfin, je suis heureux de penser que je serai toujours à Mon- « tauban, et que là, où par circonstance je n'ai pu vivre, je « revivrai éternellement dans ce généreux et touchant souvenir « de mes compatriotes. »

Montauban possède encore deux tableaux de M. Ingres, le premier est le Vœu de Louis XIII, qui orne aujourd'hui la sacristie de la cathédrale, d'après le désir formellement exprimé par son auteur. Cette toile fut donnée en 1824, M. Ingres ayant refusé les 80,000 fr. que lui offrait pour acquérir son œuvre M. de Villèle, alors ministre de l'intérieur ; le second représente sainte Germaine de Pibrac et a été envoyé par M. Ingres en 1857, à la petite église de Sapiac (faubourg de Montauban).

Les Musées dont nous venons de parler ne possèdent — ce qui est difficile à expliquer — que des catalogues manuscrits, et n'ont point de conservateur.

80. VAR.

La ville de *Toulon* possède un Musée ouvert au public, le 1er novembre 1857, par les soins de M. F. Bourgarel, maire de la ville; il est formé de 80 toiles léguées en 1841, moyennant une pension viagère, par M. Josserand, peintre, des dons du gouvernement, d'acquisitions faites à des artistes toulonnais, et de la cession faite de 30 toiles par M. Dupont, payeur de la marine, enfin de 21 tableaux confiés au Musée par M. E. M. Malcor père, amateur toulonnais.

Catalogue imprimé. — *Notice des tableaux et objets d'art exposés au Musée de la ville de Toulon.* — Toulon, imp. d'E. Aurel, 1858, in-12 (157 n^{os}).

81. VAUCLUSE.

La ville d'*Avignon* possède le Musée *Calvet*, fondé et doté par le savant dont il porte le nom; ajoutons qu'il ne reste au Musée Calvet que quelques-uns des tableaux de la collection primitive, qui fut dispersée en 1816.

Catalogue imprimé : Notice historique des tableaux qui se trouvent au Musée d'Avignon, précédée d'un coup d'œil rapide sur la peinture en général et sur les différentes écoles connues, par le citoyen Meynet, bibliothécaire et conservateur du Musée de la ville d'Avignon, aux dépens de l'auteur. — Avignon, J. J. Niel, an x, in-12 (77 n^{os}).

André-Joseph-Vincent-Marie Meynet, qui fut le premier conservateur du Musée d'Avignon, était ancien chanoine coadjuteur de Saint-Agricol; il naquit à Avignon en 1739 et mourut dans la même ville en 1804; son portrait, par Raspey, se voit au musée de la ville.

Les conservateurs actuels sont : MM. Bergier de Pierregrosse, conservateur honoraire, et Augustin Deloye, conservateur.

Consultez :

Lettre de M. A*** sur l'état des monuments, des objets de sciences et arts à Avignon. (Voyez : Magasin encyclopédique Millin, 1re année, 1795, p. 42, tome 1er).

Dons faits au Muséum Calvet, pendant l'année 1839. — Avignon, imp. de Séguin aîné, 1840, in-8°.

Dons faits au Muséum Calvet depuis sa fondation jusqu'au 31 décembre 1839. — Avignon, imp. de Séguin aîné, 1840, in-8°.

Marbres grecs et romains provenant du musée Nani de Venise, acquis en 1841 par l'administration du Musée Calvet d'Avignon. — Avignon, imp. de Jacquet, 1846, in-16, n°s 1-46.

Dons faits au Muséum Calvet pendant les années 1840-1845. — Avignon, imp. de Séguin aîné, 1846, in-8°.

Règlement dressé par le conseil d'État pour le Musée Calvet de la ville d'Avignon, par délibérations des 19 mars 1823, 26 août 1831 et 7 mars 1832. — Avignon, imp. de F. Séguin aîné, 1846, in-8°.

Notice des tableaux et des portraits exposés dans les galeries du Muséum Calvet de la ville d'Avignon. — Avignon, imp. de F. Séguin aîné, 1858, in-8° (391 n^{os}).

Il existe à *Carpentras* un Musée fondé en 1745 par Malachie d'Inguimbert, évêque de Carpentras. Le conservateur actuel est M. Lambert.

Voyez : Statuts réglementaires pour la bibliothèque et le musée de la ville de Carpentras, adoptés par le comité d'inspection et d'achats de livres, dans les séances des 25 février, 9, 10 et 15 mars, 7 avril 1858, et approuvés par l'autorité supérieure. — Carpentras, imp. de L. Devillario, 1859, in-8°.

La statue de monseigneur d'Inguimbert, due au ciseau de M. Daumas, a été inaugurée à Carpentras au mois de mai 1858, et l'on peut lire le compte rendu de la cérémonie dans le Conciliateur de Vaucluse du 22 mai 1858.

Le Musée de la ville d'*Orange* a été fondé vers 1840, par la Société d'agriculture, sciences et arts de l'arrondissement d'Orange.

M. A. Caristie a décrit en outre les monuments antiques de la ville d'Orange, et M. Vitet a apprécié cet ouvrage dans le Journal des Savants, juin et juillet 1859.

82. VENDÉE.

La ville de *Napoléon-Vendée* seule possède un musée fondé en 1854 par la Société d'émulation de la Vendée ; il n'existe point de catalogue, mais l'on peut consulter les *annuaires* de la société, 1854-1859, 5 vol. in-8°, qui renferment, dans les rapports annuels sur les travaux de la Société, quelques articles relatifs au Musée.

83. VIENNE.

La ville de *Poitiers* possède un Musée fondé en 1835 par la Société des antiquaires de l'Ouest, et installé dans le vieux baptistère connu sous le nom de Temple Saint-Jean ; le conservateur actuel est M. Mauduyt.

Consultez :

Le Guide du Voyageur à Poitiers, contenant le plan de la ville, la description et l'histoire de ses monuments, une notice sur les lieux célèbres des environs; suivi de l'itinéraire de Tours à Poitiers avec tous les renseignements utiles aux étrangers; par Ch. de Chergé, correspondant des ministères de l'intérieur et de l'instruction publique, ancien président de la Société des antiquaires de l'Ouest. — Poitiers, Oudin, 1851, in-12, avec plan de la ville.

Catalogue explicatif du Musée des antiquités de l'Ouest. — Poitiers, imp. de A. Dupré, avril 1854 (172 nos).

De l'organisation d'un musée à Poitiers, discours prononcé à l'ouverture de la Séance publique annuelle des antiquaires de l'Ouest, le 30 décembre 1860, par M. Le Touzé de Longuemar, président de la Société. (Extrait du journal de *La Vienne*.) — Poitiers, imp. de A. Dupré, in-8° de 23 pages.

Ajoutons que le peintre Aujollest-Pagès, né à Poitiers, où il mourut en 1792, avait fondé dans sa ville natale une école gratuite de dessin, qui fut reconnue légalement le 6 août 1775.

84. VIENNE (HAUTE-).

La ville de *Limoges* possède un Musée situé place de la Préfecture, sous le patronage de la Société archéologique et historique du Limousin, et dont le directeur est M. Charles Dulac; la partie la plus importante de ce musée est la collection céramique, qui réunit un grand nombre d'émaux anciens et modernes de la fabrique de Limoges.

A défaut de catalogue imprimé, nous rappellerons les importants ouvrages ci-après :

Porcelaine. Historique et statistique de cette poterie en Limousin, (signé : Alluaud aîné). — (S. l. 1839), in-8° de 24 pages. (Extrait des nouvelles éphémérides du ressort de la cour royale de Limoges.)

Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges, par M. l'abbé Texier, curé d'Auriat. Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. — Poitiers, imp. de Saurin frères, 1843, in-8° avec pl.

Histoire de la peinture sur verre en Limousin, par l'abbé Texier, ancien curé d'Auriat, chanoine honoraire de Limoges. — Paris, V. Didron, 1847, in-8° avec 6 planches.

Émailleurs limousins, Les Pénicaud par M. Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne. — Limoges, Chapoulaud frères, imprimeurs de la Société, 1858, in-8°.

85. VOSGES.

Musée fondé à *Épinal* sous la restauration, dirigé par une commission choisie parmi les membres de la « Société d'Émulation des Vosges. »

Catalogue imprimé. — Notice des objets exposés au Musée du département des Vosges. — Épinal, imp. de Gérard, 1829, in-12, (125 nos).

Catalogue des objets exposés au Musée départemental. — Épinal, imp. de veuve Gley, 1850, in-8° de 38 pages (219 n^os^).

Consultez :

Discours de M. le duc de Choiseul, président du conseil général des Vosges, à l'ouverture de la session le 27 août 1829, imprimé d'après le vœu du conseil général. — Épinal, imp. de Gérard (s. d.), in-4° de 4 pages. (Au sujet de 25 tableaux donnés par le duc de Choiseul, et le peintre Krantz).

Ainsi que les « Annales de la Société d'Émulation des Vosges. » Rapports périodiques depuis l'année 1844.

Musée d'Épinal. Bas-relief gaulois du mont Donon, conservé au Musée d'Épinal. Voy. : *Mag. Pittoresque*, tome XXVI, 1858, p. 388.

86. YONNE.

La ville d'*Auxerre* possède un Musée d'antiquités et de tableaux, peu important; la direction en est confiée à M. Gervais, sous la surveillance d'une commission municipale. Il est placé dans les salles de la bibliothèque à l'hôtel de la Préfecture et est dépourvu de catalogue.

A *Sens*, un commencement de Musée de sculpture et d'antiquités, sous les auspices de la Société archéologique de cette ville; pas de catalogue.

87. ALGÉRIE.

Il existe à *Alger* un Musée fondé en 1836, par M. Adrien Berbrugger.

Consultez :

Bibliothèque. — Musée d'Alger. Livret explicatif des collections diverses de ces deux établissements par A. Berbrugger. — Alger, imp. de Bastide, 1860, in-16.

Il en existe un autre à *Philippeville*, créé au mois de janvier 1859, par S. A. I. le prince Napoléon.

Consultez :

Catalogue du Musée archéologique de Philippeville (Algérie), contenant en deux sections le détail explicatif des objets d'antiquité, avec notice historique de chaque objet par Joseph Roger, architecte civil, organisateur et conservateur du Musée. La 1re section embrasse la numismatique, céramique, toreutique et objets divers (242 n^os^); la deuxième, l'architecture, sculpture, épigraphes et épitaphes (50 n^os^). — Philippeville, madame Rouchas, 1860, in-8° de 64 pages (en tout, 272 n^os^). — La suite de ce catalogue paraîtra prochainement.

NOTICE SUR J. M. VIEN,

Par Chaussard (1).

Son berceau touchait à la tombe de Louis XIV. M. Joseph-Marie *Vien* naquit à Montpellier en 1716. Son enfance retentit du récit des merveilles du règne qui venait de finir. Dès l'âge le plus tendre, il brûlait de se signaler comme ces grands hommes dont on lui racontait l'histoire. La nature, d'accord avec les destinées, avait marqué son rang parmi les grands peintres.

Un instinct irrésistible mit le crayon entre ses mains. A quatre ans, il découpait des figures qui formaient des portraits ressemblants; à dix, il copiait, à l'encre de la Chine, des estampes avec une telle perfection, qu'un jour un peintre nommé *Baron*, ayant vu entre autres une copie que le jeune Vien avait faite d'après l'estampe du tableau de Le Brun représentant le Serpent d'airain, étonné et doutant même d'un mérite si précoce, fit voir ce dessin à un nommé Le Grand, peintre de portraits, homme de mérite qui avait étudié à Rome. Celui-ci, pour reconnaître et pour apprécier de plus en plus les talents de l'élève, lui fit copier, d'après l'estampe, la Judith du Dominiquin. Le jeune homme termina cette copie dans la journée, et M. Le Grand en fut tellement satisfait, qu'il ouvrit son cabinet à M. Vien, qui pendant un an y copia les estampes des plus grands maîtres.

Malgré son extrême jeunesse, il eut la pénétration de découvrir que l'amitié dont l'honorait M. Le Grand portait ombrage à M. Baron, qui, ayant des vues sur l'héritage du peintre, craignait que celui-ci n'en aliénât une partie en faveur de son élève. Le jeune homme eut la délicatesse de se sacrifier lui-même, et satisfait d'emporter l'estime et les regrets de son maître, il sortit de chez lui.

Il revint habiter la modeste demeure qu'il occupait près la descente de la place du Pérou, à Montpellier, et où il jouissait de la vue la plus pittoresque. De la fenêtre du belvédère qui lui servait d'atelier, il découvrait

(1) Voici encore une des notices biographiques qui se trouvent perdues et oubliées dans le *Pausanias français* de J.-B. Publicola Chaussard (Paris, 1807, in-8º), et qui méritent d'être conservées à titre de documents contemporains. Nous réimprimons cette curieuse notice avec d'autant plus de plaisir, que nous pouvons la compléter par des additions que M. J. du Seigneur a bien voulu extraire pour nous de son Répertoire inédit des artistes de la France. (*Note du rédacteur.*)

à la fois les beaux paysages du Languedoc, trente lieues de mer, et les Pyrénées. Il continua d'y travailler seul pendant un an, d'après des estampes qu'il achetait avec l'argent qu'on lui donnait pour ses menus plaisirs. C'est là que la sphère de ses idées dut nécessairement s'agrandir avec celle de ses sensations.

L'âge de se décider pour une profession approchait; mais à tous les partis qu'on lui proposait, le jeune homme ne répondait que par ces mots: *Je veux être peintre.*

Cependant, par un sacrifice plus douloureux encore que le premier, et surtout par piété filiale, M. Vien se détermina à céder aux vues de son père; et selon les desseins de celui-ci, en dépit de ses propres inclinations, il entra chez un procureur. La bonté de son caractère émoussa, pour lui-même et pour les autres, les épines de la chicane: il se fit respecter, et surtout aimer des gens de la campagne, dont il conciliait les intérêts.

La Peinture, dit lui-même M. Vien, *le tirait par le bras pour lui faire reprendre le crayon.* Un procès entre les communautés de Cette et de Frontignan le fit appeler pour dresser une carte; l'ingénieur de la province lui proposa une place dans ses bureaux. Comme il ne répondait rien, l'ingénieur répandit devant lui sur la table un sac d'argent, et lui compta dix francs par jour, pour honoraires, en offrant de les lui continuer : le jeune Vien refusa ; il avait alors treize ans. — Que voulez-vous donc faire? — *Je veux être peintre.*

Il y avait dans un des faubourgs de Montpellier une manufacture considérable de faïence (1): le jeune Vien n'hésita pas d'y entrer; on lui avait promis qu'après deux ans d'apprentissage il serait associé avec le fils de la maison. Voilà donc M. Vien, peintre *en faïence;* mais selon son expression, *c'était toujours peindre.*

Il était traité comme l'enfant de la maison, et en peu de temps il vit s'étendre sa réputation et prospérer la fabrique. Son engagement expiré, il répéta de nouveau : *Je veux être peintre.*

Ses parents cèdent et l'adressent à M. Gerald, peintre, élève de La Fosse, et qui avait gagné le grand prix. Cet artiste lui ouvre son atelier; le jeune Vien dessinait depuis quinze jours, lorsque son maître lui dit: « Vous voulez être peintre : ce n'est pas tout que de bien dessiner et de « faire des esquisses, voyons comment vous pourrez peindre. » Il lui donne à copier une tête de Rigaud, une toile blanche, sa palette où il dispose quelques teintes; il l'enferme et il sort. A son retour il trouva la tête ébauchée par plans avec des tons si justes, qu'il lui dit : « N'y touchez « pas, vous pourriez la gâter. »

(1) Cette fabrique rivalisait avec une manufacture royale bien montée; on y exécutait en bleu des dessins fort agréables.

M. Gerald lui proposa de l'occuper dans son cabinet pendant quatre ans, lui offrit sa maison, la table, et de le traiter comme son fils. M. Vien accepta. Dans l'intervalle de ces quatre années il fit, pour l'hôtel de ville, trois grands tableaux des consuls, et plusieurs autres portraits.

M. Gerald était non-seulement peintre, mais encore architecte de la province de Languedoc, et en cette qualité il fut chargé d'exécuter le catafalque du duc du Maine. M. Vien, chargé de la direction de cet ouvrage, s'en acquitta à la satisfaction de tous les ordres de l'État. M. Vien avait alors vingt ans. L'engagement qu'il avait formé avec M. Gerald était rempli; il se retira et travailla alors chez lui pendant un an, pour se disposer au voyage de Paris.

Il avait tout préparé pour son départ, lorsque madame Gerald lui proposa la main d'une riche héritière (c'était sa fille). Une mutuelle inclination portait les deux jeunes gens l'un vers l'autre. « Je ressens, lui « répondit M. Vien avec autant d'émotion que de délicatesse, je ressens « avec une vive reconnaissance l'honneur et les avantages d'une telle « alliance; j'aime mademoiselle votre fille, mais je suis loin de porter « mes vues aussi haut : je vais à Paris pour achever mes études, et si je « n'en reviens pas avec un talent éminent et digne de la fortune et des « vertus de mademoiselle, je me priverai du bonheur que je pourrais « espérer avec elle. »

A son départ de Montpellier, il fit réparer à ses frais le toit de ses pères, son seul héritage, et le donna à sa tante, en lui disant : « Ceci est « à vous, jouissez-en pendant votre vie; pour moi, je vais acquérir du « talent et de la fortune. »

Il arriva à Paris, en 1741, et à la fin de cette année il eut la seconde médaille. Cependant obligé de gagner de l'argent pour vivre et pour étudier, il peignit à vil prix des esquisses pour les marchands du pont Notre-Dame; il travaillait toute la journée, et consacrait à ses études une partie des nuits. Quelquefois, emporté par l'ardeur du travail, il ne s'apercevait pas qu'il était cinq ou six heures du matin : alors il allumait des poignées d'*académies*, se réchauffait les pieds, et se couchait deux heures pour recommencer ensuite.

Il contracta dès lors l'habitude de peindre d'après nature, ce qui était une chose inouïe et fort extraordinaire; car on se contentait de deviner le trait, et on peignait de mémoire. L'anecdote qui suit doit paraître piquante aujourd'hui. M. Vien s'occupait, un jour, à peindre des études de pieds et de mains, lorsqu'il entendit derrière lui de grands éclats de rire et des huées. Il en demande la cause. — « Quoi! vous consultez la nature pour la peindre? Jamais nos maîtres ne travaillent ainsi; cette méthode n'a pas le sens commun. »

M. Vien avait senti dès lors que les artistes, même ceux qui jouissaient

à cette époque de la plus grande réputation, s'étaient fait une manière qui devait perdre la peinture en France. Il répétait aux élèves : « Vous « ne faites que ce que vous voyez faire à vos maîtres, qui ne travaillent « eux-mêmes que de souvenir : eh bien, je vous prédis que si cette ma- « nière continue, d'ici à vingt ans la France n'aura plus de peintres. » Une autre fois il leur disait : « Consultez la nature, consultez-la sans « cesse; car si l'on faisait cette question : *Qu'est-ce que la peinture?* y « aurait-il d'autre réponse que celle-ci : *C'est l'imitation de la nature.* »

La seconde année, il obtint la première médaille. MM. Natoire, Parocel, et de Caylus, qui fut constamment son protecteur, le pressaient de concourir pour les prix; il eut la modestie et le bon esprit d'attendre que son talent fût mûri par le travail. L'année suivante il fut un des premiers admis sur les esquisses pour concourir. L'Académie inondée de dessinateurs, et ne voyant pas de peintres, prit une décision par laquelle on ne devait admettre au concours que les jeunes artistes qui apporteraient un tableau, et qui feraient au moins une figure peinte. Cette dernière condition, qui eut lieu pour la première fois, a toujours été exigée depuis. M. Vien apporta cinq grandes esquisses (1). Elles réunirent les suffrages d'une manière si éclatante, qu'il fut question de fermer le concours, parce qu'il n'y avait point de sujets assez forts pour lutter avec ce nouvel athlète. Cependant, quelqu'un ayant fait observer que le talent du jeune artiste ne devait point tourner contre lui, le concours eut lieu, et M. Vien remporta le premier prix.

Celui qui n'obtint que le second prix en tomba malade de chagrin; M. Vien, son rival, fut son consolateur et devint son ami.

Il part pour l'Italie et s'embarque à Marseille. Il y avait de l'audace à le faire; les Anglais, avec lesquels on était en guerre, croisaient dans la Méditerranée. On relâche à la hauteur de Toulon. Vien courut admirer les ouvrages du Pujet. Calme au milieu des dangers, et uniquement occupé de son art, de retour à bord, il composa, pendant la traversée, l'esquisse du Massacre des innocents. Cette esquisse, chaude d'action et de couleur, semble être de Solimène.

Il voit Rome. Qu'on se figure avec quelle ardeur et quel ravisse-

(1) Elles avaient environ trois pieds de haut. Tels étaient les sujets : Josué qui arrête le soleil; la Construction de l'Arche; le Rocher frappé par Moïse; David dansant devant l'arche; Oza frappé de mort.

A peu près vers le même temps, il fit une copie du Lanfranc, marquée au coin de l'original.

Infatigable, il avait accepté l'entreprise de soixante tableaux à faire dans la maison que M. Moufle, trésorier de l'extraordinaire des guerres, venait de faire bâtir au Marais. Il abandonna une partie de ces travaux à quelques amis; celle qui lui resta servit à gonfler une bourse assez ronde pour son voyage.

ment un jeune et premier amant de la nature dut se pénétrer des beautés de l'antique et des ouvrages des grands maîtres! Mais l'enthousiasme qu'alluma dans son âme l'aspect de la terre classique, loin de détruire ses premières impressions, ne fit que les rendre plus vives et plus profondes. Fidèle à la marche qu'il s'était tracée, M. Vien ne considéra ses études que comme un moyen ou plutôt comme un degré qui le rapprochait de plus en plus de l'école de la nature, à laquelle il avait voué pour jamais ses pinceaux.

Il continua donc de peindre d'après nature. Les frais de modèles consumaient sa modique pension, mais l'économie et surtout l'amour de son art le soutenaient au sein des plus pénibles sacrifices.

Il ne négligeait aucune occasion de perfectionner son talent par l'exercice : à l'exemple du Poussin, il se contentait pour ses honoraires d'une rétribution souvent médiocre et presque toujours insuffisante (1). Ce fut ainsi qu'il consentit à peindre, pour le couvent des Capucins de Tarascon, huit grands tableaux de l'histoire de sainte Marthe, au prix de cent livres pièce; ils avait de proportion dix pieds de haut sur huit de large. On eût dit qu'il songeait moins à vivre qu'à peindre. Belle leçon pour les artistes qui voient dans le travail et le talent des moyens de fortune plutôt que de gloire!

Nous avons souvent entendu dire à M. Vien que si de son temps on payait trop peu les ouvrages de l'art, il craint aujourd'hui que l'énormité des sommes exigées par les artistes n'éloigne les amateurs; il ajoute que de véritables artistes ne doivent jamais aller au-devant des travaux, ni les mendier pour ainsi dire; mais qu'ils doivent au contraire forcer par leur talent et leur désintéressement le public à faire vis-à-vis d'eux les avances.

Le directeur des élèves à Rome était alors M. de Troy. Il aimait, il favorisait les grandes réunions d'artistes. Il dirigeait toujours ces assemblées, ainsi que leurs fêtes, vers les progrès de l'art. Dans le carnaval de 1748, il s'agit de donner une fête à l'ambassadeur de France (2).

(1) Il peignit au prix de 300 liv , pour le procureur des missions de Saint-Lazare, un Saint François de Sales plaçant madame de Chantal sous la protection de saint Vincent de Paul: ce fut le premier de ses grands tableaux.

Il refusait dans le même temps 500 liv. que lui offrait un Anglais pour une copie de la Madeleine du Guide, qu'il venait d'achever. « Je copie, disait-il, pour étudier, et non pour gagner de l'argent. » Nous ne parlerons donc point des nombreuses copies qu'il fit d'après le Guide, le Guerchin et quelques maîtres célèbres.

On cite parmi les tableaux qu'il composa un Saint Jean, pour Montpellier, grand tableau d'église; et trois de cabinet : Hébé versant le nectar à Jupiter, Lot et ses filles, Susanne et les Vieillards.

(2) Le cardinal de la Rochefoucauld.

M. Vien imagina le spectacle d'une caravane de la Mecque. Ce spectacle eut lieu aux frais et par les soins des artistes. La pompe de la marche, la richesse et la variété des costumes, le luxe des tapis, la magnificence des présents, le tombeau du Prophète, le contraste des chefs couverts d'or et des esclaves nus, les chameaux, les coursiers, tout le désordre pittoresque d'une caravane orientale; l'attitude dramatique que les artistes lui imprimaient, tout produisit un enthousiasme difficile à décrire. Les cris de joie, les applaudissements éclatèrent de toutes parts. Les sonnets, les fleurs, les boîtes de dragées, les essences, pleuvaient à leurs pieds. Benoît XIV se plaça derrière une jalousie pour voir passer la pompe : deux officiers de l'Empire, avec qui l'on était en guerre, élevèrent leurs chapeaux en criant : *Vive la France !* Enfin l'impression en fut si générale, si forte, que vingt-sept ans après le roi de Naples voulut renouveler ce spectacle et y jouer le principal rôle en 1776.

Nous ne parlerons point des voyages de l'artiste à Naples, où, à l'exemple de Pline, mais plus prudent que lui, il contempla une éruption du Vésuve; et à Venise où il arriva de nuit, et dont la riche et imposante architecture, reflétée au clair de la lune par le miroir d'une mer tranquille, lui offrit un aspect tellement magique qu'il en a conservé à jamais l'impression, comme celle du rêve le plus enchanteur.

Mais décrivons la marche du talent de M. Vien que nous suivons pas à pas, puisqu'il est le premier qui ait ouvert à l'école française la route du vrai.

Non-seulement il prenait toujours ses modèles dans la nature quant au galbe, mais il y cherchait, il y trouvait encore et l'action et l'expression de ses personnages. Ce moyen est lent, mais il est sûr. Nous pourrions multiplier ici les anecdotes, nous nous bornerons à deux. Il était chargé de peindre un Saint Jean-Baptiste, un modèle lui en fournit le corps, mais la tête n'avait point le caractère historique. M. Vien fut à la Trinité des Pèlerins, et le premier groupe lui offrit un étranger dont le caractère de tête était celui qu'il cherchait.

Le tableau d'un Ermite acquit beaucoup de célébrité à M. Vien; il est peint d'après nature. En se promenant dans les rues de Rome, il fut frappé de l'expression de la physionomie de cet homme, il l'attira chez lui et en fit un modèle. C'était un Vénitien qui, après avoir tué son rival, avait pris l'habit d'ermite, moins par remords que pour se soustraire à la sévérité des lois.

M. Vien a retrouvé, sans doute, avec une jouissance bien naturelle et bien sentie, ce tableau de sa jeunesse dans la galerie du sénat français, dont il est membre aujourd'hui. Ce tableau se soutient par la naïveté, par la couleur et par la vérité, à côté des chefs-d'œuvre des Rubens, des Titien, des Champagne et des David.

De retour à Paris, il essuya toutes les tracasseries que suscite toujours au talent la médiocrité jalouse. Il en triompha, et fut agréé sur un tableau de Sainte Marthe qu'il présenta. Six mois après il fut logé au pavillon de l'Infante. M. de Marigny le chargea de trois tableaux que madame de Pompadour donnait à la paroisse de Crécy (1). M. de Caylus, toujours empressé de servir les artistes, lui en procura trois autres à l'hôtel Lambert, qui appartenait à M. de La Haye, fermier général. Ce fut vers le même temps qu'il composa un Saint Germain (2) pour l'église de ce nom. La reine lui ordonna deux grands tableaux de dévotion (3). Ces différents ouvrages obtinrent les suffrages de l'Académie et de la cour.

Il fit ensuite son tableau de réception, qui représente Dédale attachant des ailes à son fils Icare : ce tableau se ressent de la couleur de l'école du temps; mais la composition en est sage, le style en est plus grand et plus pur que ceux des maîtres contemporains, qu'il laisse derrière lui à une grande distance. On n'y voit point surtout ces touches (4) et cette manière de peindre par hachures comme Carle Vanlo. Le dessin n'offre point ces contours heurtés, cette ignorance de l'anatomie, ce *flamboyant* qui faisait le grand mérite des maîtres d'alors.

Six semaines après, M. Vien fut reçu professeur. Son atelier se remplit d'élèves aussi habiles que nombreux.

Il fut le premier maître qui, ayant senti la nécessité d'habituer la jeunesse à voir et à connaître parfaitement la nature, introduisit dans l'atelier l'étude du modèle vivant pendant trois jours de la semaine. Il ne se bornait pas à leur indiquer les beautés ou les défauts; il tâchait d'élever l'âme de ses disciples, d'éclairer, d'électriser leur esprit par les conversations qu'il avait tous les jours avec eux sur la nature, sur l'antique, sur les différentes écoles, sur les grands maîtres, sur le beau, sur le vrai. Plein de son sujet, il en parlait avec une chaleur éloquente; il tonnait contre le faux goût. Le faux goût résista longtemps à ses efforts, mais enfin la raison l'emporta ; les arts revinrent à la nature, et cette grande révolution fut produite par l'exemple et le courage d'un seul homme.

Sa réputation s'étendit jusqu'au fond du Nord. Le comte de Molck, ministre et favori de Frédéric V, roi de Danemark, chargea M. Vien de cinq tableaux, et lui dit au nom de son maître : « S. M. m'a chargé de « conquérir pour ses États un homme tel que vous; il veut y faire pros- « pérer les beaux-arts, il vous en offre la direction, 24,000 livres de

(1) Une Visitation, un Saint Jean-Baptiste, un Saint Éloi.

(2) Ce tableau est à présent au musée de Versailles.

(3) Saint Thomas qui prêche aux Indes, et Saint François Xavier.

(4) On appelait cela un beau pinceau, comme si le premier de tous n'était point celui de la nature, où l'on ne trouve point de touche, précisément parce que tout y est fondu.

« rente, et un logement dans un de ses palais. — Je me dois à ma patrie,» répondit M. Vien.

M. de Caylus venait de lire à l'Académie un mémoire sur la peinture en cire pratiquée par les anciens : tandis que l'on multipliait les objections contre le mémoire, M. Vien s'occupait de les résoudre par le fait. Il peignit à l'encaustique une tête de Minerve (1).

L'impératrice de Russie, Élisabeth, lui fit offrir en vain les plus grands avantages, avec 30,000 livres d'appointements. M. Vien ne démentit point son caractère, il refusa ces offres brillantes.

Ce qui contribua le plus à sa réputation fut son tableau de Saint Denis (2), qu'on peut voir dans l'église de Saint-Roch, et dont la noble simplicité contraste d'une manière si éclatante avec la machine poétique établie en face, et dans laquelle M. Doyen a prodigué des effets moins vrais que systématiques. La multitude court à ce dernier tableau, mais les connaisseurs s'arrêtent devant le premier. Il n'y a jamais eu d'opposition plus forte ; dans l'un tout est violent, forcé, théâtral, dans l'autre tout est calme, naturel et simple.

Le tableau de M. Vien a un accent pontifical et ce style religieux qui provoque le recueillement dans un temple ; celui de M. Doyen, au contraire, étourdit par le fracas de l'action, et fait en quelque sorte trop de bruit ; il convient plutôt à une galerie de tableaux qu'à une église.

Celui qui avait applaudi aux premiers essais de l'artiste, le directeur de l'Académie à Rome, ayant quitté sa place, tous les vœux et toutes les espérances se réunirent sur M. Vien. Il était le seul qui pût, à cette époque, sauver l'école d'une ruine totale, puisque M. Natoire en avait été le directeur, et que M. Pierre en était le premier peintre. La modestie et surtout le bonheur (3) dont il jouissait motivèrent les premiers refus de M. Vien. Cependant il céda au désir général et à l'ordre du roi ; mais il mit deux conditions à son acceptation : la première, qu'on augmenterait la pension des élèves ; la seconde, qu'on lui donnerait à peindre un des tableaux qui devaient se faire pour le roi.

Il peignit dans l'intervalle, pour M. d'Angivilliers, une Jeune Femme Grecque. Elle compare un bouton de rose avec celui de son sein (4).

Ce fut à peu près à la même époque qu'il peignit, pour le comte d'Orsay, *Hector faisant des reproches à Pâris* (5). Ce tableau, l'un des plus beaux de

(1) Cette tête est aujourd'hui dans le palais de l'empereur des Russies.

(2) Voyez les notes à la fin de l'article.

(3) Il avait épousé une femme aimable, sensible et vertueuse. Elle fut reçue à l'académie, et l'on se rappelle encore avec plaisir les tableaux de fleurs qu'elle exposa au salon.

(4) Ce tableau est d'un faire agréable et d'un style gracieux.

(5) Tableau de haute dimension, figures grandes comme nature.

l'artiste, était en opposition marquée avec tout ce qui se faisait alors. Il est d'une composition simple et noble, d'un dessin pur et d'un ton harmonieux. Comme ce tableau était peint d'après nature et qu'il en avait le ton, tout ce qui se trouvait alors à côté paraissait rose, blafarde et cru, en sorte qu'on croyait voir l'œuvre d'un ancien maître placée en système d'accusation devant les productions les plus modernes et les plus académiques.

Deux traits (car il me resterait beaucoup plus à dire, mais je me hâte d'abréger), deux traits feront connaître combien les principes de M. Vien, les principes qui ont contribué si puissamment à la régénération de l'école française, étaient profondément gravés dans son âme.

Il se trouvait à Rome dans une société où étaient le chevalier d'Azara, la princesse de Santa-Croce, un cardinal romain, et le cardinal Cornaro. Ce dernier, qui était Vénitien, dit à l'artiste : « En vérité, mon cher Vien, « votre tableau ne ressemble pas plus à un tableau français que moi au « Grand-Seigneur, car vous autres Français vous n'avez pas de peintres. — Monseigneur, avez-vous fait le voyage de Paris? — Je l'ai « fait; j'y ai vu les ouvrages des Le Sueur, des Le Brun. — Nous avons « encore des hommes à talent; mais vous, monseigneur, avez-vous à pré- « sent vos Raphaël et vos Dominiquin? Venise a-t-elle ses Titien et ses « Paul Véronèse? Ah! si l'école française secoue une fois son mauvais sys- « tème, elle s'élèvera à un degré de gloire dont l'éclat rivalisera avec « celui des écoles les plus célèbres. »

La seconde anecdote n'est pas moins remarquable. Notre célèbre David, qui préludait à sa réputation et s'égarait, s'était déclaré pour le système des peintres français : il avait alors gagné le grand prix, et accompagné à Rome M. Vien, dont il était l'élève, et répétait sans cesse : « Je mourrai fidèle au système français. — Qu'allez-vous donc faire à « Rome? — Étudier. — Si vous étudiez la nature et l'antique, vous « changerez. — Nous verrons. »

Quelque temps après, David présenta à M. Vien un gros cahier dessiné d'après l'antique. — « Vous n'avez pas tenu votre promesse, » lui dit en souriant M. Vien après avoir parcouru des yeux les dessins : « com- « ment, vous dessinez d'après l'antique? Mais vous vous perdez! — Ah! « je vois bien à présent combien vous aviez raison de me recommander « d'étudier toujours la nature et l'antique; mais ce n'est que depuis que « je suis à Rome que mes yeux se sont dessillés. »

C'était avec la même solidité de pensée que M. Vien repoussait toutes les objections. « Eh monsieur! s'écria un jour un artiste (1), que devien- « dra le goût français? — Je ne connais qu'un mauvais goût; les artistes

(1) Il existe encore; les égards nous défendent de le nommer.

« ne doivent pas s'y laisser entraîner : n'est-ce pas à eux, au contraire, « qu'il appartient d'éclairer et de former celui du public? »

Il développait la même énergie et les mêmes principes libéraux dans sa conduite, et comme chef et directeur de l'école française à Rome.

Avant lui, M. Natoire avait poussé au delà des bornes le système d'une dévotion mal entendue, et plusieurs artistes en avaient été victimes (1). A son arrivée à Rome, M. Vien reçut la visite du curé, qui venait le sonder sur ses dispositions. « Monsieur le curé, lui dit en riant M. Vien, « votre paroisse est bien petite pour deux curés, car je suis ici celui de « l'école française, et je vous prie de croire que tout ira bien quand je « l'aurai dit. » Le prêtre était un Italien délié, qui l'entendit trop bien pour insister.

Le tableau des Adieux d'Hector et d'Andromaque fut exposé au salon de 1791. M. Vien avait alors 75 ans passés. Ce tableau est riche de composition; les couleurs en sont belles, d'un style simple et d'un ton harmonieux. On doit encore à la fécondité de son pinceau deux ou trois autres tableaux de la plus grande proportion, et dont les sujets sont tirés de l'Iliade.

Il arriva à Paris le 18 novembre 1781, et il eut une pension de 2,000 liv. qui fut réduite à 1,500 liv. lors de la révolution.

M. Vien avait été créé chevalier de l'ordre Saint-Michel, et appelé, après la mort de M. Pierre, à la place du premier peintre du roi. On vit applaudir à cette nomination les amis du vrai et du beau C'est de son atelier que sont sortis ces maîtres qui font la gloire de l'école française, et dont les élèves semblent destinés à l'étendre encore.

En 1793, à 77 ans, il composa son tableau d'Hélène poursuivie par Énée, au moment de l'incendie de Troie. Ce tableau est dans les proportions de 15 pieds de large sur 10 de haut, et fait honneur à la vieillesse de l'auteur.

En l'an II, le gouvernement a appelé tous les artistes à un concours, il remporta un prix. Enfin, à l'âge de 90 ans, il vient de peindre deux vases de fleurs, d'une grande vérité et d'un bon coloris.

M. Vien, ayant perdu ses places, ses honoraires et le fruit de ses épargnes placées sur l'État, était sur le point de tomber dans l'indigence, lorsqu'il fut appelé à la place de sénateur par le premier Consul, qui choisit alors les membres du sénat parmi les hommes les plus distingués par leur mérite dans tous les genres.

M. Vien est grand, bien fait, un peu maigre, et d'une physionomie agréable ; il marche avec aisance, malgré son grand âge et se sert peu de lunettes, entend bien, et parle avec facilité. Sa mémoire est telle, qu'il

(1) Entre autres M. Mouton, qui fut renvoyé en France pour n'avoir pas fait ses Pâques.

se ressouvient d'une infinité de noms propres, et qu'il se rappelle parfaitement beaucoup de faits peu importants, qui datent de 80 ans. Sans aucune infirmité morale ou physique, il jouit d'une santé parfaite, qu'il doit sans doute à la douceur et à la pureté philosophique de ses mœurs.

M. Vien est grand partisan du beau style de l'antique, mais il l'est encore plus de la nature et de la vérité. Cette année, à l'âge de 90 ans, il a envoyé à l'Institut un discours où il exprime cette opinion, qu'il ne faut pas prendre toujours et partout l'antique pour modèle, attendu qu'un valet, qu'un esclave, des personnages d'une condition commune, ne doivent point avoir les formes grandes et nobles que l'antique donnait à ses héros et à ses dieux.

M. Vien aurait pu prendre pour épigraphe ce vers du législateur du goût chez les Romains :

Intererit multum Davusne loquatur an heros?

DES IDÉES GÉNÉRALES

sur la peinture et sur les arts d'imitation.

Extrait du discours de M. le Sénateur Vien.

Nos lecteurs verront sans doute avec plaisir l'extrait de ce discours, lu il y a quelques jours (1), à l'Institut national par M. Vincent, au nom du secrétaire général de la classe.

Les idées que le patriarche de notre école a exposées à la classe, et qui y ont été écoutées avec ce tendre intérêt que font naître les discours d'un père chéri et respecté, sont développées avec beaucoup d'étendue dans un dialogue entre un artiste et un amateur. Les limites de cette séance ne nous permettent que de saisir l'esprit et l'intention de l'auteur, et d'en détacher quelques traits que je prendrai pour ainsi dire au hasard, car il serait trop difficile de choisir entre les principes également vrais qu'y pose M. Vien, et les conséquences également justes qu'il en tire : résultats convaincants et qu'atteste une expérience couronnée par tous les succès.

Quels sont les principes, demande-t-on, qu'il faut donner à la jeunesse, sur les grandes parties de l'art, telles que la composition, l'expression, la couleur ?

Ce qu'on appelle en général les principes, répond M. Vien, sont établis par les grands maîtres d'après les chefs-d'œuvre. Mais les grands maîtres, eux-mêmes, auteurs de ces chefs-d'œuvre, n'ont puisé leurs principes que dans la nature : quelque raisonnement qu'on ait fait, et quoi

(1) Le 4 octobre 1806.

qu'on ait écrit sur les principes, c'est aux vrais fondements de l'art qu'il faut en revenir; ce sont eux qu'il ne faut jamais perdre de vue. Le grand livre des principes est ouvert devant tous ceux qui embrassent la carrière des arts, c'est la nature elle-même. Interrogez l'homme sensé sur l'essence de la peinture, de la sculpture et en général des beaux-arts, il répondra que c'est l'imitation de la nature. L'homme instruit ajoutera que c'est par l'imitation de la nature, que les plus grands artistes de l'antiquité ont trouvé les moyens d'exciter l'admiration de leurs contemporains et de la postérité.

Le véritable talent de l'artiste consiste donc à imiter la nature, soit qu'il veuille représenter ce qu'elle a de plus beau, soit qu'il ne se propose que d'être imitateur fidèle d'objets familiers, soit qu'il veuille représenter des scènes terribles ou riantes, sombres ou pathétiques.

M. Vien n'a plus qu'à exposer ce principe général sous différents aspects: il est si fécond, qu'il s'applique à tout; si universel et si évident, qu'en considérant toutes les époques des arts, tous leurs succès et tous leurs écarts, on ne trouverait que des démonstrations de cette première et unique règle.

Notre vénérable maître ne s'est point astreint à une marche chronologique; mais, choisissant les vérités et les exemples les plus utiles, il fait voir que le désir de se distinguer conduit souvent à la bizarrerie; que le goût, souvent trop peu éclairé et trop tranchant des amateurs, permet aux artistes d'espérer de réussir en quittant la bonne route; et, rendant encore plus précise l'application de ces vérités, il déplore les écarts où se livre l'architecture, ou plutôt de soi-disant architectes; leurs décorations extérieures blessent les regards de l'artiste instruit et de l'homme de goût; ils étalent un luxe et une recherche que M. Vien nomme *barbaresque*. Il déplore également l'erreur des dessinateurs qui consomment stérilement beaucoup de temps et de crayon pour imiter des estampes anglaises, au lieu de prendre pour modèle la manière large, simple et belle des grands maîtres.

Mais quand l'artiste s'est fait une loi d'imiter la nature, il ne s'agit plus que de savoir choisir, lorsqu'il en a besoin, les plus belles formes qu'elle lui offre, et c'est alors que les leçons du maître, le sentiment délicat du goût, peuvent servir de régulateur. Quand on s'est livré longtemps à l'étude de la nature, en est plus apte à la sentir et à la rendre avec expression. Ainsi le premier principe à suivre dans les arts, la première qualité à acquérir conduit aux autres, savoir, à l'expression et même à la couleur, autant que l'étude et l'art peuvent influer sur cette dernière qualité, qui est un don naturel.

Cette manière d'étudier les arts produit aussi des talents originaux, au lieu de copistes qui répètent la manière de leurs maîtres, comme on l'a vu

toutes les fois que la nature n'a pas été prise pour règle constante. Raphaël et Michel-Ange, et le Dominiquin, et Carrache et sa brillante école, et le Poussin, et Le Sueur, ont des caractères différents et se sont tous illustrés en suivant le même maître, *la nature*. Voyez, au contraire, lorsque même de grands talents, comme notre Le Brun, comme Pietre de Cortone, ont donné leurs préceptes et leur exemple pour règle, combien les ouvrages des élèves ont ressemblé à ceux des maîtres, quelquefois à s'y méprendre. Alors toutes les productions n'ont qu'une physionomie, un masque d'emprunt. Ainsi, M. Vien a vu régner, pendant onze ans, à Rome, la mode introduite par Carle Maratte. Cette mode ne produisait que des copistes de ce maître, qui lui-même avait eu recours à Raphaël, quand il s'était trouvé embarrassé dans ses compositions. Eh! pourquoi, continue M. Vien, ne pas consulter Raphaël lui-même, ou pour mieux dire, pourquoi ne pas remonter à la source elle-même? En se pénétrant des ouvrages et de l'esprit de Raphaël, il met dans la bouche de ce peintre immortel les vérités suivantes :

« O vous qui voulez être peintre, faites comme j'ai fait : pour rendre « sur la toile toutes les situations de la vie humaine, étudiez *la Nature*, et « ne puisez point à d'autre source. Elle est le premier modèle. Je n'ai copié « personne; je n'ai voulu ressembler ni à aucun des maîtres mes contem« porains, ni à aucun de mes prédécesseurs; l'examen de leurs ouvrages « a pu me donner des idées dont j'ai tâché de tirer avantage; mais je n'ai « sérieusement étudié que les vérités de *la Nature;* elle offre un nombre « infini de volumes toujours ouverts à quiconque sait lire et méditer. « C'est là, et uniquement là, que vous apprendrez ce qui doit se retrouver « dans vos ouvrages, pourvu que vous soyez véritablement nés pour « devenir peintres, car, sans cette prédestination, pourquoi vous obsti« ner à peindre, et surtout à peindre l'histoire? L'histoire, dans la plu« part de ses tableaux, ne permet de représenter que les hommes illus« tres dont elle a, par ses nobles récits, perpétué la mémoire; ces « hommes peints par vous, si votre âme n'a ni sentiment ni feu, ne por« teront ni expression ni caractère, ils seront muets pour tous les spec« tateurs : personne ne les reconnaîtra, et vos tableaux tomberont avec « votre nom dans un éternel oubli. J'honorai le Pérugin, mon maître, « j'écoutai ses préceptes, et les eus toujours présents à mon esprit; mais « je ne me vouai point à l'imiter, tandis que je ne vois de vous que des « copies de ceux qui vous enseignent. L'aveu si souvent répété de Carle « Maratte, devrait vous porter à me consulter préférablement à lui; et « moi je vous dis de consulter, préférablement à moi, *l'Antique*, et préfé« rablement encore à *l'Antique*, *la Nature*.

« Jeunes élèves, voilà les dernières paroles, peut-être, qu'il me sera « possible de vous adresser. Chaque jour le temps jaloux s'exerce à dé-

« truire mes ouvrages, bientôt ils seront effacés; mais la nature ne « s'effacera jamais. Le véritable modèle de l'art existera toujours pour « vous, vous pourrez toujours devenir de grands hommes, pourvu que « vous sachiez bien choisir parmi les sujets sans nombre qu'elle fournit, « et la faire reconnaître dans vos compositions. »

A ces leçons de Raphaël, que redisent depuis trois siècles les échos du Vatican et qui retentissent aujourd'hui dans notre Musée, il faut joindre les conseils et les leçons que peuvent donner les grands artistes de la Grèce qui respirent dans leurs ouvrages heureusement conservés et, par un bonheur encore plus inespéré, presque tous réunis aujourd'hui sous nos yeux.

« Jeunes élèves, disent ces incomparables maîtres, quand vous étudiez « les œuvres de nos mains et les résultats de nos plus hautes concep- « tions, songez que la plupart des figures antiques parvenues jusqu'à vous « représentent uniquement les dieux suprêmes ou les divinités inférieures « du culte auquel notre religion nous assujettissait; songez que la religion « nous fit une loi d'exprimer dans les traits de ces figures (autant que « l'art pouvait en fournir le moyen) toute la puissance et toute la vertu « que notre mythologie attribuait à ces divinités : pour obéir à cette loi, « nous avons dû, dans les représentations de chaque divinité, conserver « un *caractère de tête uniforme*, une ressemblance constante, car il fallait « indiquer nettement au peuple grec l'objet présenté à son adoration. La « forme matérielle des dieux de la mythologie n'existait nulle part, et « celle d'aucune créature humaine, quelque belle qu'elle pût être, ne pou- « vait être le modèle de la perfection essentiellement inhérente à la Divi- « nité. Il nous a donc fallu chercher dans les différentes créatures « humaines qui nous paraissaient les plus belles, ce que chacune d'elles « pouvait avoir de parfait, et former de leurs traits les plus nobles une « réunion que ne présente jamais la nature. Nos efforts n'ont pas été « vains, et ce fut dans ces images idéales que non-seulement le peuple, « mais même les hommes les plus éclairés, trouvant peu à peu, ou « croyant trouver une analogie complète avec les différents attributs de « chaque divinité, consentirent à y reconnaître les divers objets de leur « culte.

« N'allez donc point, jeunes élèves, prodiguer le résultat des études « que vous faites sur de pareils ouvrages. Trop épris de ces sublimes « modèles, craignez que dans ce mélange de héros, d'officiers, de soldats, « de maîtres, de valets qui devront tour à tour s'animer sous vos doigts, « on ne retrouve trop habituellement les traits dignes d'être *exclusive- « ment* réservés à la représentation majestueuse des dieux : ce serait « tout confondre, ce serait manquer aux plus strictes convenances. »

Je viens, messieurs, de faire parler Raphaël et les Grecs, dit M. Vien,

et sans doute vous me pardonnerez cette fiction; que dis-je! ce n'est point une fiction : les ouvrages des grands artistes nous parlent.

C'est à regret que je m'arrête, car il eût été sans doute aussi intéressant pour cette assemblée d'écouter le développement que le patriarche de la peinture donne à ses observations, qu'il serait utile à la jeunesse de s'en pénétrer.

Nous avons donné un grand développement à cette notice sur M. Vien, parce qu'il a exercé une grande influence sur la marche de l'art dont il est en quelque sorte le restaurateur en France. Son immortalité commence. Quel plus bel exemple, d'ailleurs, à présenter aux artistes, que celui d'une vie honorée par de grands succès et par de grandes vertus!

L'école de ce maître a été féconde; la direction imprimée aux arts régénérés a été continuée; des hommes célèbres ont fait de nouvelles conquêtes, nous les signalerons avec la même impartialité; mais ce sont en quelque sorte les branches d'un tronc vigoureux, et quel que soit aujourd'hui le luxe de leur ombrage, ils en doivent toute la richesse à la séve qui les alimenta.

Additions à la notice précédente.

Vien (Joseph-Marie), né à Montpellier, le 18 juin 1716, mort à Paris, le 27 mars 1809. Élève de Giral et de Natoire, 1er grand prix en 1743; le sujèt donné était : *David se résignant à la volonté du Seigneur, qui avait frappé son royaume de la peste.*

Nommé agréé à l'Académie, le 30 octobre 1751, et reçu académicien, le 30 mars 1754, sur un tableau représentant : *Dédale et Icare*, aujourd'hui au musée du Louvre, nº 635. Adjoint à professeur, le 6 juillet 1754; professeur, le 7 juillet 1759; adjoint à recteur, le 4 juillet 1778; recteur, le 7 juillet 1781; chancelier, le 3 septembre 1785.

En 1771, il avait été nommé directeur des élèves protégés, et plus tard directeur de l'Académie de France à Rome, en 1775, en remplacement de Natoire, et la même année il reçut le cordon de l'Ordre de Saint-Michel. Après la mort de Pierre, il reçut, le 17 mai 1789, le brevet de premier peintre du Roi. En 1799, il fut nommé sénateur, puis comte de l'Empire et commandeur de la Légion d'honneur.

Voici la nomenclature de ses principaux ouvrages :

Le Martyre de sainte Catherine, tableau peint en 1752, pour la cathédrale de Paris, et placé, en l'an III, au Musée des monuments français.

Saint Germain, évêque d'Auxerre, et saint Vincent, diacre de l'église de Saragosse, tableau peint en 1755, pour servir de bannière à la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois. En l'an III, ce tableau était au Musée des monuments français; actuellement il est au Louvre, nº 634.

Au Palais-Royal : *Une Femme sortant du bain et sa servante lui essuie les pieds*, et un autre tableau, représentant : *Une jeune Fille dormant au pied de l'autel de l'Amour, une autre la réveille au son du tambour de basque.*

A Saint-Roch, chapelle de la croisée : *Saint Denis prêchant la foi en France*, tableau exposé au salon de 1767 ; en l'an III, il a fait partie du Musée des monuments français, jusqu'à la réouverture des églises.

Chez le célèbre amateur Lalive de Jully, on voyait un autre tableau, représentant : *Dédale dans le labyrinthe, attachant des ailes à Icare*, salon de 1755.

Dans le cabinet du comte de Vence : *Une chaste Susanne.* Ce tableau a été gravé par Beauvalet ; sa hauteur est de $0^{m}.65$ c.; il a été, en 1770, vendu chez Lalive de Jully 300 livres.

En l'hôtel de Hollande, situé Vieille-rue-du-Temple, Vien avait peint un plafond d'un salon : *Zéphire et Flore.*

L'Annonciation de la sainte Vierge, tableau peint pour l'église des Cordeliers et placé, en l'an III, au Musée des monuments français.

Pour le chapitre des Feuillants :

Le Centenier, aujourd'hui au musée de Marseille.

N.-S. appelant à lui les petits enfants.

La Résurrection de Lazare, tableau carré de 7 pieds, salon de 1759.

Saint Louis remet à la reine Blanche la régence du royaume, haut 9 pieds sur 6 1/2 de large. Exposé au salon de 1773, il avait été commandé pour la chapelle de l'École militaire. En l'an III, il était au Musée des monuments français.

Sainte Geneviève recevant une médaille des mains de saint Germain.

Saint Christophe portant l'enfant Jésus.

Ces deux tableaux furent peints pour l'église Saint-Louis de Versailles.

Salon de 1753 : *Le Centenier aux pieds de Jésus*, grand tableau en largeur, de 17 pieds sur 11.

Sainte Marthe, Marie Madeleine, le Lazare et saint Maximin débarquant à Marseille, grand tableau en largeur, de 15 pieds sur 8.

La sainte Vierge servie par les anges, petit tableau de cabinet.

L'Ermite endormi, tableau de 7 pieds sur 5.

Deux *Paysages*, faisant pendants.

Huit esquisses dessinées et lavées au bistre, représentant les *Quatre Saisons.*

Salon de 1755 : *Dédale et Icare.*

Saint Germain et saint Vincent.

Saint Jérôme.

Salon de 1757 : *La Présentation de N.-S. au temple*, tableau de 11 pieds sur 7 1/2 de large.

Proserpine ornant la statue de Cérès avec des fleurs qu'elle et ses compagnes viennent de cueillir, tableau carré de 10 pieds, exécuté en tapisserie aux Gobelins.

Salon de 1759 : *La Piscine miraculeuse, guérison du paralytique*, tableau de 17 pieds de large sur 10 de haut. Aujourd'hui au Musée de Marseille.

J. C. rompant le pain en présence des disciples d'Emmaüs.

La Pêche miraculeuse, tableau de 9 pieds sur 5 de large.

La Musique, tableau de 4 pieds 4 pouces sur 3 pieds 3 pouces.

3 dessins incorporés dans le marbre, l'un a 17 pouces sur 5 de haut, les deux autres ont 11 pouces sur 7.

Salon de 1761 : *Zéphire et Flore*, tableau de 14 pieds de large sur 9 pieds 4 pouces de haut.

Saint Germain donnant une médaille à sainte Geneviève, tableau de 11 pieds de haut sur 6 pieds; il avait été commandé pour l'église Saint-Louis à Versailles.

L'Amour et Psyché, *La Musique*, } tableaux de 5 pieds sur 4.

Une jeune Grecque qui orne un vase de bronze avec une couronne de fleurs, tableau de 2 pieds 9 pouces de haut sur 2 pieds de large.

La Déesse Hébé, et plusieurs tableaux sous le même numéro.

Salon de 1763 : *La Marchande à la toilette*, tableau de 3 pieds 9 pouces sur 2 pieds 11 pouces.

Glycère ou la marchande de fleurs.

Autre tableau de *Glycère*, composition différente.

Proserpine orne de fleurs le buste de sa mère Cérès.

Offrande présentée dans le temple de Vénus.

Une Prêtresse brûle de l'encens sur un trépied.

Une Femme sortant du bain.

Ces 6 tableaux ont chacun 2 pieds 10 pouces sur 2 pieds 2 pouces. Tous ces ouvrages sont dans le style et le costume antiques.

Une Femme arrosant un pot de fleurs, tableau ovale de 2 pieds 2 pouces sur 2 pieds 1 pouce 9 lig.

Salon de 1765 : *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste*, tableau de 9 pieds 8 pouces sur 8 pieds 4 pouces; il

avait été commandé pour la galerie du château de Choisy.

Salon de 1767 : *César débarquant à Cadix*, tableau cintré, de 8 pieds 9 pouces de haut sur 4 pieds 9 pouces de large, commandé pour le roi de Pologne.

Saint Grégoire, pape, tableau de 9 pieds de haut sur 5 de large.

Dans la chambre à coucher de l'hôtel de Brissac : *la Marchande d'Amour*.

Salon de 1769 : *Inauguration de la statue équestre de Louis XV*, tableau de 14 pieds 1/2 de large sur 10 pieds de haut, commandé pour l'hôtel de ville de Paris.

Salon de 1773 : *Diane accompagnée de ses nymphes, ordonnant, au retour de la chasse, de distribuer le gibier aux bergers des environs*, tableau commandé pour Trianon.

Deux jeunes Grecques se jurant un attachement éternel sur l'autel de l'Amitié; le Temps endormi et sa faux brisée, dont les débris servent à entretenir le feu qui brûle sur l'autel; mais l'Amour, favorisant les vœux d'un jeune homme, profite du sommeil du Temps pour allumer son flambeau à l'autel de l'Amitié.

De jeunes Grecques, rencontrant l'Amour endormi dans un jardin, s'en approchent sans le connaître, et s'amusent à le parer de guirlandes de fleurs. Ces deux tableaux ont le premier 10 pieds de haut sur 7 pieds 6 pouces de large; le second, 10 pieds de haut sur 6 pieds 9 pouces de large. Ils appartenaient à la comtesse du Barry, pour sa résidence de Lucienne.

Une Femme grecque endormie, tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds.

Salon de 1775 : *Saint Louis et Marguerite de Provence visitant saint Thibault*, tableau de $2^{m},83$ de haut sur $1^{m},80$ de large, commandé pour la chapelle du Petit-Trianon.

Vénus blessée par Diomède, tableau de 6 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de long.

La Madeleine, tableau de 9 pieds sur 4, pour une chapelle de la cathédrale de Verdun.,

Au musée du Louvre : *L'Ermite endormi*, hauteur 2.23, largeur 1.47.

Amours jouant avec des fleurs, des cygnes et des colombes, hauteur 2.60, largeur 1.64.

Salon de 1779 : *Toilette d'une jeune mariée, costume antique*, tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

Hector détermine Pâris, son frère, à prendre les armes pour la défense de la patrie, tableau de 10 pieds de haut sur 8 de large; il appartenait à cette époque au comte d'Orsay.

Salon de 1781 : *Briséis emmenée de la tente d'Achille*, tableau de 13 pieds de large sur 10 pieds de haut. Commandé par Louis XVI.

Salon de 1783 : *Priam partant pour supplier Achille de lui rendre le corps de son fils Hector*, tableau de 13 pieds de large sur 10 de haut. Commandé par le Roi.

Salon de 1785 : *Retour de Priam avec le corps d'Hector*, tableau de 13 pieds de large sur 10 pieds de haut. Commandé par le Roi. Aujourd'hui, ce tableau est placé dans le musée d'Angers.

Salon de 1787 : *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque*, mêmes dimensions que les précédents tableaux. Il était également commandé par le roi Louis XVI.

Une Femme grecque ornant d'une couronne de fleurs la tête de sa fille, avant de l'envoyer au temple, tableau de 3 pieds 1 pouce de large sur 2 pieds 5 pouces. Il appartenait alors au docteur Cochu.

Glycère cueillant des fleurs pour faire des couronnes.

Sapho chantant ses vers en s'accompagnant de la lyre.

Salon de 1789 : *L'Amour fuyant l'esclavage*, tableau de 5 pieds 10 pouces de large sur 4 pieds 10 pouces de haut.

Une Mère faisant, par son fils et sa fille, porter des offrandes à l'autel de Minerve, déesse de la Sagesse, tableau de 4 pieds 9 pouces de large sur 4 pieds 3 pouces.

Salon de 1791 : *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque.* Est-ce une répétition du grand tableau exposé en 1787?

Au palais de justice de Montpellier : Un plafond qu'on lui paya 4,036 livres, le 23 décembre 1771, pour ses déboursés et frais relatifs à cette peinture.

Au Musée de Bordeaux : Une esquisse peinte, représentant la *Circoncision.*

Le Portrait de Delille, vendu 51 francs, chez M. Marielle, en janvier 1857.

Loth et ses filles, tableau signé, vendu 235 francs, le 30 mars 1857, à la vente du docteur Benoît.

En 1772, à la vente du duc de Choiseul : *Une Femme nue, sortant du bain; sa suivante lui essuie les jambes; dans le fond un palais,*

33 pouces sur 25. Est-ce une répétition du tableau qui était au Palais-Royal?

Vien a gravé à l'eau-forte la Mascarade des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, d'après le dessin de Jean-Baptiste-François De Troy.

Nous terminons ce catalogue par la liste des portraits et des bustes peints d'après Vien :

Portrait à l'huile, par Mme Guiard (Labille des Vertus), tableau exposé au salon de 1783.

Un autre, par Jos.-Sif. Duplessis, exposé au salon de 1785.

Un buste en plâtre, par Deseine, qui était au salon de 1787, et un autre buste en marbre, par François-Joseph Duret, père de notre célèbre statuaire.

J. Du Seigneur.

NOTICE HISTORIQUE

sur VINCENT, peintre d'histoire,

PAR CHAUSSARD (1).

M. François-André Vincent est né à Paris le 30 décembre 1746; son père était Genevois réfugié et par conséquent d'origine française; peintre de portraits, il avait de la réputation dans son art, et s'était procuré une honnête aisance; mais il voulut d'abord fermer à son fils la carrière qu'il venait lui-même de parcourir et que celui-ci devait illustrer. La tendresse paternelle, et surtout la connaissance des hommes, excusaient ou plutôt motivaient cette détermination. Il est rare de rencontrer la fortune et le bonheur dans la carrière des lettres et des arts. Gardons-nous donc de blâmer cette première résistance que de sages parents opposent aux premiers vœux d'une jeunesse bouillante qui peut se tromper et s'égarer sur sa vocation; mais aussi gardons-nous de blâmer cette généreuse indépendance de la jeunesse qui s'élance, à travers tous les obstacles, vers le but que la nature lui a marqué. Le génie a, pour ainsi dire, la conscience de sa vocation et de ses forces; on peut comprimer ce ressort indomptable, mais rien ne peut le briser.

M. Vincent, attiré par un goût irrésistible vers la peinture, abandonna Plutus pour Minerve; il était placé chez un banquier; il dut beaucoup à l'amitié de Roslin, peintre habile de portraits, qui détermina le père du jeune artiste à le faire passer du comptoir dans l'atelier; il entra dans celui de M. Vien.

Il était digne de recevoir les leçons d'un aussi grand professeur. Il en profita si bien, qu'il gagna en peu de temps toutes les médailles, et remporta le grand prix, non pas en élève mais en maître. A la vue de cette composition, l'enthousiasme de ses rivaux et de ses camarades (dont la douceur de ses mœurs lui avait fait autant d'amis) fut tel, qu'ils portèrent le jeune artiste en triomphe, et lui décernèrent une couronne de laurier: honneur d'autant plus remarquable, qu'il était obtenu pour la première fois, et que cet enthousiasme était vrai, senti et inspiré.

Cette scène, qui s'est renouvelée depuis avec autant de transports pour

(1) Extrait du *Pausanias français*. Salon de 1806 (Paris, 1807, in-8°). Il faut remarquer que la plupart des biographies publiées en France, même la *Biographie universelle de Michaud*, ne consacrent pas d'article à Vincent, qui a été pourtant un des peintres les plus renommés de son temps.

le jeune Drouais et pour quelques autres, avait alors tout l'éclat et toute la fraîcheur d'un sentiment dont l'effet s'est affaibli depuis, pour avoir été prodigué. Il en est ainsi des couronnes jetées au théâtre et de l'appel fait à l'auteur. Cette distinction fut honorable pour le premier qui la reçut et la mérita, c'était Voltaire : mais depuis que l'auteur d'un opéra comique peut l'obtenir, elle est indifférente et commune, pour ne pas dire avilie.

Le sujet du prix obtenu par M. Vincent, était *Germanicus qui harangue ses troupes*. Le talent de la composition et le sentiment de l'expression, qu'on recherchait surtout à cette époque, formaient le mérite de ce tableau. On l'a conservé longtemps dans les salles du modèle de l'Académie. Il y serait encore, si M. Vincent ne l'avait fait retirer par une simplicité de modestie qui est dans son caractère, en disant :« Il m'ennuie « de le voir si longtemps ; il doit céder sa place à d'autres. »

C'est ici qu'il faut placer une anecdote qui fera ressortir d'une manière sensible la supériorité de l'époque actuelle sur celle qui l'a précédée. M. Vincent, comme protestant, n'aurait pu obtenir le prix dans une académie catholique, si celle-ci, par considération pour un talent aussi transcendant, n'eût fermé les yeux sur sa religion : et cela est si vrai, qu'un artiste nommé Saint-Ours, et qui, par la suite, mais d'une manière beaucoup moins éclatante, mérita le grand prix, ne put l'obtenir parce qu'il était protestant.

M. Vincent, arrivé à Rome, ne fut pas d'abord à l'abri des tracasseries du dévot M. Natoire; mais le ministère français couvrit l'artiste de son égide, et réduisit le persécuteur au silence. Sa vie à Rome n'offre rien de remarquable. Il y préparait ses succès par une étude profonde et dans une retraite laborieuse; et quoiqu'il excellât déjà dans le dessin, il éprouva le besoin de perfectionner son goût d'après l'antique, les grands maîtres et la nature.

La vie d'un artiste est l'histoire de ses travaux : nous allons parler de ceux de M. Vincent. Il revint à Paris avec un talent affermi par l'étude. Il présenta, pour être agréé à l'Académie, un tableau dans lequel on voit un *saint Jérôme* et l'ange qui sonne de la trompette. La composition et le dessin réunirent tous les suffrages.

Il traita le sujet de *Bélisaire* (*date obolum Belisario*). (Il est à remarquer qu'il a ainsi devancé le célèbre David dans le choix de plusieurs sujets.)

La pensée en était aussi ingénieuse que parfaitement exprimée.

Mais l'ouvrage qui mit, pour ainsi dire, le sceau à sa réputation, et qui le classe parmi les peintres les plus recommandables de l'École française, c'est le tableau du *Président Molé au milieu des factieux*. Le peintre semble s'être profondément pénétré de cette pensée de Virgile

..... Si forte virum quem
Conspexere, silent......

On y admire la noblesse imposante et calme du président ; il semble dire : « Il y a loin de vos poignards au cœur d'un homme de bien. » Quelle scène! Comme on y démêle bien les différents caractères! La populace est furieuse, les hommes supérieurs par leur état ou par leurs lumières sont calmes : le héros ou le premier personnage est sublime. L'artiste semble avoir eu la prescience de ce que nous a dévoilé la révolution.

Mais n'envisageant le sujet que sous le rapport pittoresque, disons que c'était pour la première fois que depuis le siècle de Le Brun l'on présentait des expressions vraies. La chaleur et la vérité de la composition générale, la force de l'expression, la justesse des mouvements, la vérité des caractères, celle du costume employé alors en peinture pour la première fois, le parti que l'artiste a su en tirer, l'ajustement des draperies, la vigueur du coloris, la belle entente du clair-obscur, la savante distribution de la lumière, tout concourt à faire de ce tableau un chef-d'œuvre. C'était le premier que l'artiste exposait au salon ; il y enleva la palme.

Ce tableau était pour le roi : l'artiste en fit pour la maison Molé une copie, dont la beauté égale celle de l'original.

Nous sommes Français : nous regrettons toujours que M. Vincent n'ait pas exclusivement consacré son pinceau à des sujets français. Le premier pas qu'il fit dans cette carrière lui en révéla toute l'étendue.

Pourquoi les peintres ne se considèrent-ils point comme des historiens de notre gloire? Pourquoi aller demander à l'antiquité des sujets trop loin de nous pour nous intéresser, lorsque nos archives offrent une mine si neuve et si féconde à exploiter? Le costume n'est point un obstacle invincible; les grands peintres l'emploient sans qu'il nuise à leurs compositions.

L'année suivante, M. Vincent exposa au salon deux sujets, l'un tiré de Tite-Live, *le Combat des Romains et des Sabins* (traité depuis par David), l'autre tiré d'Homère, *Achille luttant avec le Xanthe*. On remarque, dans l'une et dans l'autre de ces compositions, l'invention, la richesse, la franchise et la liberté du pinceau. Le premier sujet est exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins.

Mais une des plus recommandables productions du pinceau de M. Vincent, c'est le tableau de *la Piscine*, largement composé, et dans lequel il s'est rapproché des grands maîtres de l'école d'Italie et particulièrement des Carrache. Indépendamment de la pureté du dessin et du mérite de l'exécution, on y remarque la noblesse, la beauté du Christ, personnage principal, et l'expression de ceux qui l'entourent ; le corps du paralytique sur le bord de la Piscine, et qui se trouve sur le devant du tableau, est vraiment admirable par la science et la vérité avec lesquelles l'anatomie y est rendue ; la perspective, que d'ailleurs M. Vincent sait très-bien, y est

si juste, que l'on suit tous les plans qu'il était difficile de faire sentir dans ce tableau. Quoiqu'il n'ait pas eu autant de réputation que celui du *Président Molé*, beaucoup d'artistes lui préfèrent encore celui-ci, malgré la supériorité de l'autre.

Je n'oublierai pas un petit tableau de *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, très-fin d'exécution et de coloris ; il fut fait pour la paroisse de Saint-Eustache ; on le voit à présent au musée de Versailles.

La même année, M. Vincent présenta son morceau de réception, *Borée enlevant Orithye;* le jeune Borée est d'un caractère de dessin ressenti ; les nuages déchirés peignent l'agitation des vents. Un épisode très-ingénieux, c'est celui d'un vieux compagnon de Borée qui flétrit une rose de son souffle; ce tableau, admirable par l'exécution, semble un peu noir de ton.

Cet artiste a peint deux fois le sujet d'*Arrie et Pœtus;* la première en un grand tableau de trois figures, et l'autre en un moindre, avec deux figures. La vigueur du ton se fait remarquer dans l'un comme dans l'autre, ainsi que la vérité de la pantomime et de l'expression.

Par suite des principes que j'ai développés plus haut, et d'observations peut-être particulières, je préfère au tableau de *la Clémence d'Auguste*, et au sujet qui en fait le pendant, *Pyrrhus réfugié chez Glaucias*, la scène, si bien exprimée sur toile, du bon *Henri IV près de Sully blessé*. Ces tableaux présentent cependant le mérite d'exécution qui caractérise le pinceau de M. Vincent : le style en est noble, l'action en est développée avec justesse, le sentiment des convenances et la dignité y règnent. Mais je reviens toujours méditer et m'attendrir devant le tableau d'*Henri IV et de Sully*. Ces sortes de sujets sont une espèce de bonne fortune pour un artiste, et il semble que l'objet les inspire alors autant qu'il émeut les spectateurs. Il s'agit ici d'un trait connu : Henri IV rencontre, après la bataille d'Ivry, Sully blessé et qu'on transporte sur un lit formé de branchages. Le roi lui serre la main en lui disant : « Souvenez-vous que vous avez un bon maître. » Ce tableau est aujourd'hui dans la galerie de l'empereur à Saint-Cloud.

C'est Henri, c'est Sully ; d'un côté la bonté, de l'autre la sensibilité et la reconnaissance. Les souvenirs et l'expression font vivre ce tableau ; les caractères y sont aussi touchants que vrais, l'exécution participe au mérite de la composition, les détails mêmes, tout jusqu'aux animaux y est rendu avec une perfection rare : la lumière générale en paraît brillante et le ton argentin.

A côté de cette scène touchante et historique, M. Vincent avait placé au même Salon une des scènes les plus séduisantes de la féerie, *Renaud et Armide*. Ce tableau, qui fut fait pour le comte d'Artois, est actuellement chez le ministre de l'intérieur ; la grâce et le charme du sujet ont passé

dans le pinceau. L'artiste, modeste comme le vrai talent, satisfit alors à une critique que l'on avait faite: on avait observé que l'éclat des armures, que la vivacité de la lumière trop également brillante, dégénéraient en papillotage. L'artiste eut le courage de glacer entièrement son tableau, qui prit alors un ton harmonieux et en quelque sorte magique.

Il est à croire que ses succès dans le genre gracieux déterminèrent M. Vincent à peindre *le Choix de Zeuxis*, sujet véritablement digne d'inspirer un Grec ou un Français, et dans lequel la fraîche et riante imagination de ce peintre a rassemblé les images les plus anacréontiques, et révélé les formes les plus voluptueuses. On y admire la suavité du pinceau, la grâce des têtes, l'élégance des poses; mais il y a peut-être un peu d'exagération dans celle de Zeuxis (un artiste grec était familiarisé avec l'aspect de la beauté). On désirerait aussi que la couleur répondît à la beauté de la composition et du dessin.

M. Vincent, qui semble avoir pris pour devise cette maxime de Boileau :

Passez du grave au doux, du plaisant au sévère,

prouva bientôt qu'il savait s'élever du gracieux à l'héroïque, et même au terrible. Il peignit pour le gouvernement *Guillaume Tell précipitant Gesler dans le lac*. Ce tableau enrichit aujourd'hui le musée de Toulouse; il se fait distinguer par la fermeté d'exécution, par la vigueur du ton, par un dessin ressenti: tout y paraît en harmonie avec le sujet; la composition a quelque chose d'âpre comme le site et de violent comme l'action; la tempête qui éclate annonce une révolution. La Philosophie a dicté à l'artiste le sujet suivant: *Un père donne à son fils une leçon d'agriculture*. Le coloris laissait quelque chose à désirer, il y avait trop d'élégance, et peut-être de manière dans la pose du jeune homme, mais je ne veux pas critiquer une composition aussi morale et aussi intéressante. Ce tableau faisait partie d'une galerie qu'un amateur éclairé, M. Boyer-Fonfrède, voulait consacrer aux arts, aux sciences, au commerce, à l'agriculture. M. Vincent avait déjà fait plusieurs esquisses; deux tableaux seulement ont été exécutés : l'un est celui dont nous venons de parler, et l'autre représente un *Intérieur domestique*.

De ces grands sujets M. Vincent descendit à un sujet romantique: il peignit *la Mélancolie;* il n'a point oublié le cyprès et le clair de lune solennel. Quoique Français, on se sent dévot à la sombre déesse, à la vue de ce tableau sentimental. Il est peint avec charme, l'effet en est juste et le ton inspiré.

Dans ces derniers temps le génie historique a échauffé celui de l'artiste; il a tracé d'inspiration *la Bataille des Pyramides*, magnifique esquisse, dont le dessin se développe sur une toile de 25 pieds.

Les figures de cette esquisse, grandes comme nature, sont si parfaites que beaucoup d'artistes désirent qu'on la conserve comme un beau carton; et cependant tous ceux qui le verront regretteront que le tableau n'ait pas été terminé.

La faiblesse de sa santé et même de longues maladies avaient interrompu les travaux de M. Vincent. On vit éclore de son pinceau facile et exercé un tableau charmant, composé de deux figures grandes comme nature, représentant *un Enfant qui relève un esclave*; il est exécuté avec sa vigueur accoutumée. On y remarque toute l'énergie qu'il avait à trente ans, dans le fort de son talent. On y admire, en outre, une grande vérité d'expression, celle de la naïveté, de la reconnaissance et du bonheur de l'esclave rendu à la liberté.

Parmi les portraits qu'il a faits, on distingue celui de Desforges, auteur de la *Femme jalouse*, ceux des fils de M. Auguste, du poëte Arnauld, et du naturaliste Cuvier, membre de l'Institut.

La vie de M. Vincent est peu féconde en événements : bon, sage, modeste, sans ambition, il ne connut jamais les tracasseries, les tourments de l'intrigue, et les poisons de la jalousie; il obligea souvent et ne nuisit jamais, aussi est-il un des hommes qui soient le plus aimés : c'est aussi l'artiste le plus aimable et le plus spirituel; cet esprit respire sur sa physionomie; il possède plusieurs talents agréables, il est bon musicien, il a cultivé les belles-lettres, il s'exprime avec grâce.

Aucun maître n'a jamais été plus chéri de ses élèves que M. Vincent; il était leur ami et leur père, et à ce sujet il disait : « J'ai pensé de bonne « heure à m'en faire des amis, car il n'y a qu'un temps pour cela : il est « si doux, lorsqu'on avance en âge, d'en avoir et de n'être pas isolé ! »

Sa vertu a toujours été à toute épreuve; il a le bonheur de pouvoir repasser entièrement sa vie sans avoir à se reprocher d'avoir fait aucune peine à personne; et la douceur de ses mœurs et de son caractère est telle, qu'elle ne lui a jamais permis d'user de représailles à l'égard de ses plus cruels ennemis.

Un trait peu connu achèvera de peindre son caractère. L'année où il exposa l'excellent tableau du *Président Molé*, on vint le trouver pour avoir une critique du Salon : — « Vous n'y pensez pas; exposant moi-même, « j'irais critiquer les ouvrages des artistes qui courent la même carrière « que moi ! »

On se vengea de son refus en le traitant assez mal, et très-injustement, dans la critique dont un autre ne rougit pas de se charger.

Les principes de M. Vincent, relativement à l'art, ne sont pas moins simples et moins vrais. Il n'a jamais cessé de faire sentir à ses élèves combien il est important d'*imiter fidèlement la belle nature*. Il a le premier émis l'opinion que les peintres d'histoire devaient faire des portraits,

afin de s'habituer à rendre fidèlement ce qu'ils voyaient. Il pense qu'il y a un *beau idéal* qui peut dégénérer en chimérique ou en fantastique ; qu'ainsi les Boucher et autres qui se sont éloignés de la nature couraient après ce faux idéal ; mais que le beau, le vrai idéal, tel que celui des Grecs, consiste dans l'arrangement des parties constituant le beau ; qu'ils en traçaient un tableau dans leur pensée et en formaient un type qui servait de modèle. Ainsi pour eux l'idée des formes et de la tête d'Apollon était telle, qu'on n'aurait pu s'en écarter sans blesser la vérité. Il en est de même de celle de Diane, qui cependant a aussi son caractère particulier, et ainsi des autres. De même les peintres modernes se sont fait une *idée* telle du Père éternel, et surtout de la tête du Christ, qu'elle a dans tous leurs ouvrages le même style et le même caractère dont il serait impossible de sortir.

Mais cet *idéal* doit toujours être fondé sur la belle nature, et malgré plusieurs réflexions très-spirituelles que M. Quatremère a faites sur ce sujet, il s'est trompé étrangement en voulant prouver que l'on pouvait se passer de l'imitation de la nature relativement au beau idéal, et en croyant qu'il était absolument hors d'elle. Ce principe ne tendrait à rien moins qu'à perdre l'art.

On a observé que les grands maîtres se faisaient distinguer jusque dans leurs dessins. Les dessins que M. Vincent a copiés à Rome d'après l'antique ou d'après Raphaël sont très-beaux ; ils ont le grand mérite de traduire avec la plus religieuse fidélité les originaux, et c'est encore lui qui le premier en a donné l'exemple ; avant lui on croyait ou embellir Raphaël ou qu'il ne valait pas la peine d'être fidèlement rendu : je ne citerai en preuve que les dessins de M. Pierre, premier peintre du roi, gravés par Desmarteau à l'imitation du crayon rouge, entre autres ceux des anges du tableau d'*Héliodore*, dont le caractère est entièrement altéré. Les dessins de M. Vincent, au contraire, rendent le beau style de ces figures.

Il s'est aussi formé une manière d'ombrer au crayon rouge, qui est sans contredit la plus agréable à l'œil et la plus digne d'un artiste, car elle est spirituelle, nette, propre et douce, de beaucoup d'effet, et fait bien tourner, reculer ou avancer les objets; ses hachures ne sont ni lourdes, comptées et dures comme celles des dessins de Pierre Vanloo, etc., ni heurtées, aigres ou attirant l'œil comme celles de Greuze et de beaucoup d'autres maîtres, ni pointillées et faites avec cette froide longanimité de plusieurs dessinateurs actuels dont la manière semble moins appartenir à l'art qu'à un métier de patience.

Mais le plus grand mérite de M. Vincent est le génie de l'invention. Tandis que des artistes du plus grand mérite se renferment, s'entourent d'antiques, d'estampes et de médailles pour composer, M. Vincent trace les premières pensées de ses tableaux et ses esquisses au milieu de ses

amis et de ses élèves. C'est ainsi qu'il a fait ses plus beaux dessins à la plume rehaussée de bistre; ils sont pleins d'effet. Son talent pour la composition est encore plus remarquable dans ses esquisses peintes, où à la chaleur de la pensée, à la pureté du dessin et à la justesse des expressions se joint la vigueur du coloris, au point que plusieurs amateurs en font autant de cas que de ses tableaux. Il est vrai qu'elles sont très-arrêtées. M. Vincent possède toujours bien son sujet, se rend compte de tout, et connaît d'ailleurs parfaitement l'anatomie et la perspective.

Concluons; il serait difficile de calculer jusqu'à quel point serait monté cet artiste, si sa santé eût égalé son génie.

Comment parler d'un grand maître sans faire mention des principaux élèves de son école? Ainsi le nom de Vien rappelle aussitôt ceux de ses premiers disciples, de Vincent, de David, de Ménageot, de Suvée, de Taillasson, etc. Les noms de Guyard, de Thévenin, de Meynier, de Mérimée, de Pajou, de Labadie, etc., viennent se grouper autour du nom de Vincent, comme des rameaux autour de leur tige.

Guide de ses élèves, il a su les encourager en leur aplanissant une grande partie des difficultés; toujours leur ami, il n'a cessé de leur rendre tous les services qui ont pu dépendre de lui.

Parmi ses élèves une femme tient le premier rang, et fut doublement chère à cet artiste, à qui elle dut une partie de sa gloire en le reconnaissant pour maître, et de son bonheur en le recevant pour époux (1).

Le talent de Mme Guyard était décidé, ferme et plus vigoureux de dessin, de composition et surtout de couleur que ne l'est celui d'une femme. On se rappelle surtout deux de ses tableaux : l'un est son portrait en pied; elle est occupée à peindre, et derrière elle on voit ses deux élèves favorites Mlles Rosemont et Capet, qui contemplent les traits que son pinceau vient d'exprimer sur la toile : on y remarque avec quelle grâce elle est ajustée en dépit de la mode, et quel parti elle a su tirer d'un chapeau orné d'une plume et posé avec élégance. L'autre est le portrait de Mesdames de France, en pied et sur un balcon : on a admiré la fermeté avec laquelle ce tableau était dessiné, la composition, la perspective, l'ajustement pittoresque et presque historique des personnages, la vérité des étoffes, l'entente du clair-obscur, l'harmonie et la vigueur du ton; c'était un des tableaux les mieux coloriés du Salon. Quelques envieux ont prétendu que M. Vincent l'avait retouché; ses élèves savent le contraire : d'ailleurs les connaisseurs savent bien apprécier et distinguer la différence des touches.

On peut citer encore avec éloge parmi ses élèves M. Mérimée, artiste autant recommandable par son érudition que par son talent. Il suffit de

(1) Madame Guyard, demoiselle Labille.

rappeler son tableau de l'*Innocence* (1) : la pensée ingénieuse, la naïveté de l'enfant, la beauté du paysage, et le ton de couleur de ce tableau, ont assuré sa réputation. Il existe de lui un autre tableau moins connu, et non moins intéressant pour l'exécution et la pensée. Il représente des *Voyageurs qui trouvent, dans une forêt, des ossements* dont l'un est engagé dans un vieux chêne; ils reconnaissent alors ceux du fameux Milon de Crotone.

Pourrais-je oublier Thevenin? Son tableau d'*Augereau plantant un drapeau sur le pont d'Arcole* l'a fait connaître avantageusement ; on y a remarqué qu'il serait un de ceux qui, dans le genre historique, réussiraient le mieux à vaincre les difficultés que présente le costume français. Son tableau d'*OEdipe appuyé sur Antigone* a prouvé qu'il pouvait s'élever aux sujets antiques.

Ce tableau se voit aujourd'hui dans les salles du Corps-Législatif. Mais cet artiste semble s'être surpassé lui-même dans le tableau héroïque du *Passage du Mont-Saint-Bernard.*

Un des élèves les plus distingués de cette école est Meynier; rien n'égale la fermeté de son dessin, et son coloris n'est quelquefois que trop brillant.

Il compose avec force, avec grâce; il a su le prouver par les compositions de *Milon de Crotone,* de l'*Androclès*, etc., et surtout par celle de *Télémaque dans l'île de Calypso.*

On y admire les diverses expressions des nymphes, toutes ravissantes, la beauté du fils d'Ulysse, la noblesse de Mentor et la colère imposante de Calypso; l'heureux ajustement des draperies, la richesse du paysage, etc., enfin l'invention générale, l'ordonnance, la vigueur de l'exécution, et la suavité du coloris.

Le même artiste a fait preuve de la flexibilité de son talent dans un autre genre; on lui doit un des plus beaux plafonds du Muséum, celui où le *Code Justinien est donné à la terre.*

Je voudrais faire le dénombrement de tous les élèves estimables de cette école, mais l'espace me manque. Je me contenterai d'indiquer encore MM. Ansiaux et Pajou, dont on a vu au salon dernier un tableau recommandable par l'expression et le beau ton de couleur, mais dont le style n'est pas assez soutenu, et Labadie qui, dans un âge très-tendre, ayant remporté tous les prix, donnait de telles espérances qu'on l'appelait le *Drouais* de l'atelier.

Au moment où nous terminons cet article, nous nous sommes souvenus d'un fort beau tableau de M. Vincent. C'est le *Portrait de M. Laforêt*

(1) *Une jeune fille offre son pain à un serpent :* ce tableau a été gravé. M. Mérimée s'est occupé avec succès de recherches chimiques sur la préparation des couleurs. (*Note de Chaussard.*)

(envoyé de France en Prusse), *et de toute sa famille*. Les figures et les draperies en sont traitées avec un goût inexprimable.

Tout, sous le rapport de l'exécution, rappelle dans ce portrait le grand peintre d'histoire; la composition n'est pas moins intéressante : M. de Laforêt est assis devant son secrétaire, où il était occupé; mais la plus tendre des distractions a fixé ses regards vers l'extrémité de l'appartement, où son épouse, placée devant une jardinière, cueille des fleurs : sa fille les reçoit dans un pan de sa robe, qu'elle a relevée d'une main, tandis que de l'autre elle forme un bouquet pour son père.

Tous les tableaux de M. Vincent font autant d'honneur à son esprit et à son cœur qu'à son talent (1).

APPENDICE (2).

Vincent fut nommé agréé à l'Académie, le 31 mai 1777, sur un tableau représentant *Saint Jérôme dans le désert*. Académicien le 27 avril 1782, adjoint à professeur le 24 septembre 1785; professeur le 31 mars ou le 7 juillet 1792; élu membre de l'Institut le 12 septembre 1795. Il est mort à Paris, le 3 août 1816. M. Quatremère de Quincy, dans sa *notice* lue à l'Académie, le fait naître en 1747, un an plus tard que Chaussard. Le 3 mai 1790, il avait été nommé garde des dessins du Roi, au Louvre. Il était aussi membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, et de la Société d'Émulation des sciences et arts de Liége. Il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur dès 1803. En 1766, l'année que François Ménageot remporta le premier prix, il obtint le second, sur un tableau représentant : *Thomyris, reine des Massagètes, faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase plein de sang*. Deux années après, en 1768, l'Académie lui accorda le premier prix; le sujet était : *Germanicus apaisant la sédition dans son camp*.

Vincent exposa aux salons de 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1789, 1791, 1793,1798 et 1801. Nous copions textuellement les livrets.

Salon de 1777 : Bélisaire, réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinien.

Alcibiade recevant des leçons de Socrate.

Ces deux tableaux ont 3 pieds et demi sur 4.

Saint Jérôme, retiré dans les déserts, entend l'Ange de la mort qui lui annonce le Jugement dernier. Reçu

(1) Vincent est mort à Paris, à l'âge de 70 ans, en 1816.

(2) La réimpression de la notice de Chaussard sur le peintre Vincent nous permet d'ajouter à cette notice un appendice qui contient l'indication de la plupart des ouvrages de l'artiste. (*Note du Rédacteur.*)

agréé sur ce tableau. Tableau de 7 pieds et demi de large, sur 5 pieds et demi de haut.

Une figure en pied : Costume napolitain. Tableau de 5 pieds 11 pouces de haut sur 2 pieds de large.

Portrait en pied de M. Bergeret, honoraire-amateur de l'Académie. Tableau de 2 pieds 1 pouce de haut, sur 1 pied 9 pouces de large.

Une Chienne levrette.

Une jeune Homme donnant une leçon de dessin à une demoiselle. Tableau de 2 pieds 8 pouces de haut, sur 2 pieds 4 pouces de large.

Les Pèlerins d'Emmaüs. De 2 pieds 2 pouces de haut, sur 2 pieds 7 pouces de large.

Deux têtes d'étude, sous le même numéro.

Portrait de M. Berthellemy, peintre, agréé de l'Académie.

Portrait de M. Rousseau, architecte, ancien pensionnaire du Roi à Rome.

Portraits d'Homme et de Femme, sous le même numéro.

Salon de 1779 : Le président Molé saisi par les factieux, au temps des guerres de la Fronde. La scène se passe près de la croix du Trahoir. (En 1802, ce tableau était exposé à Versailles, au musée spécial de l'École française.) Ce tableau, de 10 pieds *quarrés*, est pour le roi.

Guérison de l'Aveugle-né. Tableau de 10 pieds 4 pouces, sur 8 pieds 2 pouces.

Le Paralytique guéri à la piscine. Esquisse de 3 pieds 4 pouces, sur 1 pied 9 pouces.

Plusieurs études sous le même numéro.

Salon de 1781 : Combat des Romains et des Sabins, interrompu par les femmes sabines. Ce tableau, de 13 pieds de large sur 10 de haut, est pour le roi.

Saint Jean prêchant dans le désert. (Peint pour l'église Saint-Eustache, en 1802, il faisait partie du musée spécial de l'École française.) De 5 pieds 6 pouces de haut, sur 3 pieds 9 pouces de large.

Portrait de M. l'évêque de Saint-Diez. Hauteur de 5 pieds, sur 4 de largeur.

Salon de 1783 : Achille secouru par Vulcain, combat les fleuves du Xanthe et du Simoïs. *Sujet tiré d'Homère.* Tableau pour le roi, de 10 pieds de haut, sur 10 pieds de large.

Enlèvement d'Orithye. Morceau de réception de l'auteur

(musée du Louvre), de 9 pieds de haut, sur 7 de large.

Le Paralytique guéri à la piscine. (Tableau commandé pour l'église de l'hôpital de Rouen.) De 8 pieds 9 pouces de large, sur 10 pieds 8 pouces de haut.

Autre enlèvement d'Orithye. De 2 pieds 9 pouces de large, sur 2 pieds 3 pouces de haut.

Deux études de tête sous le même numéro.

Salon de 1785 : Cæcina Pœtus, s'étant attaché à Scribonius, qui avait soulevé l'Illyrie contre l'empereur Claude, fut pris et mené à Rome. Arrie, sa femme, sachant qu'il n'y avait aucune espérance de le sauver, l'exhorte à se donner la mort. Ce tableau a 3 pieds 6 pouces de haut, sur 4 pieds 3 pouces de large.

Arrie, voyant que Pœtus n'avait pas le courage de se tuer, prit un poignard, se l'enfonça dans le sein, et le présenta à son mari, en lui disant : *Tiens, Pœtus, il ne m'a point fait de mal.* Cette action détermina Pœtus à se donner la mort. Ce tableau, de 10 pieds de haut sur 8 de large, est pour le roi.

Sully, ayant reçu plusieurs blessures à la bataille d'Ivry, se retirait le lendemain à Rosny, porté dans une espèce de litière, faite à la hâte, de branches d'arbres, précédé de son écuyer et de ses pages, suivi des prisonniers qu'il avait faits, et de sa compagnie de gendarmes ; sa marche avait l'air d'un petit triomphe. Le roi, qui était à la chasse, l'ayant rencontré, parut se réjouir de ce spectacle, s'approcha du brancard, lui donna tous les témoignages de sensibilité qu'un ami peut donner à son ami, et lui dit en s'éloignant : *Adieu, mon ami, portez-vous bien, et soyez sûr que vous avez un bon maître.* (Mémoires de Sully, tome Ier.) 8 pieds 9 pouces de haut, 5 pieds 11 pouces de large.

Salon de 1787 : Renaud et Armide.

Armide, après la défaite totale des infidèles, s'étant enfuie, s'arrête dans un sombre vallon ; et là, descendue de cheval, elle jette son casque, son bouclier, son carquois et ses flèches, et ne garde qu'un seul trait pour se donner la mort. Le moment est celui où Renaud l'arrêtant, la serrant dans ses bras, et l'y retenant malgré les efforts qu'elle fait pour s'en arracher, il lui dit : « Ah ! s'il plaisait au ciel de percer le voile du paganisme étendu sur tes yeux, aucune prin-

cesse en Orient n'égalerait ta fortune et ta puissance; » et où Armide est prête à lui répondre: « Je suis ton esclave, dispose à ton gré de moi, que ta volonté soit ma loi. » (*Jérusalem délivrée*, chant XX.) Ce tableau de 5 pieds 7 pouces de large, sur 4 pieds 7 pouces de haut, appartient à Mgr. le comte d'Artois.

Henri IV et Sully. (Même notice qu'au Sully du salon de 1785.) Ce tableau, de 6 pieds de large sur 8 de haut, appartient à M. le comte d'Orsey (d'Orsay?) (Aujourd'hui au musée du Louvre).

Clémence d'Auguste envers Cinna.

Le moment est celui où Auguste semble dire : *Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.* A cet acte de grandeur d'âme, Livie, femme de l'empereur, exprime son admiration ; Émilie tombe à ses pieds, Cinna est frappé d'étonnement, et Maxime pénétré de honte. Ce tableau, de 10 pieds 2 pouces de large sur 9 pieds de haut, est pour Son Altesse Sérenissime l'électeur de Trèves.

Salon de 1789 : Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de la ville de Crotone. (Le Musée de la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier conserve de ce tableau un dessin terminé à la plume, lavé à la sépia.)

Zeuxis, célèbre peintre grec, ayant été appelé chez les Crotoniates, pour décorer le temple de Junon, leur proposa de faire un tableau représentant Hélène, dans lequel, pour peindre une femme parfaitement belle, il voulait porter son art jusqu'au plus haut degré de perfection. Les Crotoniates acceptèrent volontiers une proposition dont la renommée de Zeuxis assurait le succès; et sur sa demande, ils l'autorisèrent, par un consentement public, à choisir pour modèles les plus belles filles de leur ville. Zeuxis, ne pouvant trouver réunies dans le même objet toutes les perfections dont il désirait enrichir son ouvrage, fit choix de cinq jeunes filles, dont la beauté fut chantée par les poëtes de leur temps, et devint d'autant plus célèbre qu'elle avait mérité la préférence de la part d'un juge regardé comme infaillible à cet égard. Tableau pour le roi, de 15 pieds

de large sur 10 de haut. (Il est aujourd'hui au musée du Louvre.)

Salon de 1791 : Portrait d'Enfant jouant avec des cartes.

Portrait de M. Desforges, auteur dramatique.

Zeuxis, peintre athénien, faisant choix des plus belles femmes pour son tableau.

Démocrite chez les Abdéritains.

Le jeune Pyrrhus à la cour de Glaucias. Tableau de 11 pieds sur 10 ; appartient à l'Électeur de Trèves.

Salon de 1795 : Guillaume Tell renversant la barque sur laquelle le gouverneur Gesler traversait le lac de Lucerne. Sujet tiré de la tragédie de ce nom, *acte V*. Ces vers du récit de Melcthal ont inspiré l'artiste.

.... Il s'efforce, il approche,
Prend son carquois, s'élance avec moi sur la roche,
D'où, renversant du pied la barque et nos tyrans,
Nous les avons plongés dans les flots écumans.

13 pieds de large sur 10 pieds de haut. Ce tableau est un des travaux d'encouragement ordonnés en 1791.

Deux portraits d'Enfants.

Portrait de Femme.

Portrait de Femme.

Salon de 1798 : L'Agriculture.

Pénétré de cette vérité, que *l'Agriculture est la base de la prospérité des États*, le peintre a représenté un père de famille qui, accompagné de sa femme et de sa jeune fille, vient visiter un laboureur au milieu de ses travaux. *Il lui rend hommage en assistant à la leçon qu'il l'a prié de donner à son fils*, dont il regardèrent l'éducation comme imparfaite sans cette connaissance. (Au musée de Bordeaux; il avait été acheté par la ville en 1830.)

Nota. Le commerce et d'autres parties intéressantes de l'éducation doivent former une suite à ce premier tableau, qui, ainsi que cette suite, sont destinés au C. Boyer-Fonfrède de Toulouse.

Le portrait du C. Roland, sculpteur, membre de l'Institut national des sciences et des arts.

Salon de 1801 : Portrait du cit. Arnault, membre de l'Institut national et chef de la division de l'instruction publique au ministère de l'intérieur.

La Mélancolie.

Au Musée historique de Versailles, n° 4690 ; Boyer-Fonfrède (François-Bernard) et sa famille. Hauteur 2.53 sur 1.65.

Madame Boyer-Fonfrède est assise, et donne le sein à sa fille ; son mari debout devant elle lui présente son fils. Ce tableau est signé : *Vincent à Paris l'an* 1801 ; il a été légué en 1849 par le colonel Boyer-Fonfrède. (Notice du musée par Eud. Soulié.)

Vente Marielle, à Paris ; janvier 1857 : Le portrait de D'Alembert ; vendu 25 francs.

Dans la notice des peintures et sculptures du palais de Fontainebleau, édition de 1859 ; on lit : « Henri IV quitte Gabrielle d'Estrées. — Henri IV et Sully blessé; ces deux tableaux étaient alors placés dans la *Salle Saint-Louis*. Dans un salon, près de la salle du Trône, on voit un plafond représentant Minerve, protectrice des arts et des sciences. »

J. Du Seigneur.



LES FEMMES EXCLUES

DE

L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS,

PAR LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

La République française, qui avait proclamé la liberté, l'égalité et la fraternité comme les bases du nouvel ordre de choses, se montra toujours animée de sentiments dédaigneux, sinon hostiles, à l'égard des femmes, qu'elle ne voulut jamais reconnaître égales aux hommes. C'était peu fraternel et souverainement injuste. Quant à la galanterie et à la politesse, il n'en était pas question à cette époque. Mais toutes les voix généreuses qui s'élevèrent alors pour réclamer l'égalité complète des deux sexes ne trouvèrent aucun écho dans le gouvernement. La pièce curieuse, et tout à fait inconnue, que nous allons reproduire prouvera que les femmes furent exclues de l'enseignement des beaux-arts, par l'ostracisme révolutionnaire qui, en les déclarant citoyennes, ne leur laissait pas d'autre rôle, en ce vilain monde social et politique, que de procréer beaucoup de citoyens pour les besoins dévorants des armées républicaines.

Il faut se souvenir que sous l'ancien régime, un temps d'esclavage et d'oppression, comme on sait, les femmes pouvaient être membres de l'Académie de Saint-Luc et même de l'Académie royale de peinture et sculpture. Sous Louis XVI aussi bien que sous Louis XIV, il y avait eu des académiciennes, et la dernière fut la célèbre Mme Lebrun, qui ne professa pas l'anatomie sans doute, mais qui était néanmoins professeur de dessin de la reine Marie-Antoinette. En l'an IV, une dame peintre, Mme Chezi-Quevanne, dont le talent d'artiste n'était pas d'ailleurs contesté, se présenta au concours pour obtenir la chaire de professeur de dessin de l'école centrale de Chartres et fut repoussée à cause de son sexe. Elle adressa une pétition au Conseil des Cinq-Cents

pour lui exposer les faits dont elle croyait devoir se plaindre. Sa pétition fut renvoyée à l'examen d'un des membres du corps législatif, nommé Chapelain, qui prit fait et cause pour la femme et pour l'artiste. Son rapport est un précieux spécimen des idées et de la langue de ce temps-là. Chapelain concluait à l'admission de M[me] Chezi-Quevanne en qualité de professeur à l'école centrale de Chartres, mais l'Assemblée ajourna indéfiniment le projet, en faisant imprimer le rapport galant et sentimental de l'avocat du beau sexe. P. L.

CORPS LÉGISLATIF.

CONSEIL DES CINQ CENTS.

Rapport sur la pétition de la citoyenne Quevanne,

PAR CHAPELAIN,

Séance du 5 floréal, l'an IV (1).

La citoyenne Chezi-Quevanne expose qu'elle s'est présentée pour obtenir la chaire de professeur de dessin à l'école centrale de Chartres et que cette place lui a été refusée à raison de son sexe.

C'est au nom de la Commission que vous avez nommée pour l'examen de cette pétition que je parais à la tribune.

Je ne ferai point ici l'éloge des talents de la citoyenne Quevanne; ils ne sont pas contestés; dans ce genre on peut la compter au rang des grands maîtres. Je ne parlerai pas non plus de sa famille ou de sa position; je ne dirai point que les fonds pour l'école centrale de Chartres ne sont pas faits, et que la pétitionnaire y peut suppléer par la riche collection qu'elle possède; ce sont des considérations particulières ou individuelles, et le législateur ne peut point s'y arrêter.

Il s'agit de savoir si dans nos mœurs une femme peut professer publiquement dans une école centrale. Cette question est d'une importance majeure et nous allons l'envisager sous le point de vue législatif. Cependant, pour ne point parcourir toute la latitude qu'elle présente, nous allons la spécialiser, et nous restreindre au cas actuel. Nous nous permettrons seulement de jeter en avant quelques données générales pour en tirer notre solution. Du reste, nous ne donnons pas nos idées pour les meilleures possibles : mais elles sont à nous, et sans passion nous les soumettons à la sagacité du Conseil.

(1) A Paris, de l'imprimerie nationale, floréal, an IV, in-8° de 8 pages.

Si l'exemple pouvait nous déterminer, nous trouverions, chez les différents peuples, des femmes dans toutes les places, et les remplissant avec dignité. Je ne parle point des reines, ces mannequins couronnés ne brillent le plus souvent que d'un éclat emprunté.

Je citerais Eugénie, et surtout la sœur de ce législateur immortel qui, sur le Sinaï, donna des lois aux Hébreux : Moïse emmenait Marie sur la montagne, il l'associait à la députation des tribus, et la consultait sur ses décrets.

Mais pourquoi chercher des exemples? Les Français n'ont pas besoin de modèle, la nature est leur type, ils savent organiser sur ses plans.

Notre législation n'a pas admis les femmes aux assemblées politiques ni aux fonctions publiques de la magistrature. Nous rendons hommage à la sagesse qui rappelle les individus au cercle que la nature elle-même leur a tracé.

L'homme reçut l'audace et la force en partage ; il eut une âme grande et robuste : dans l'association des sexes, il dut se charger des relations extérieures, des travaux, des subsistances et de la protection de la famille.

La femme, plus faible et timide, soumise à des infirmités, fut concentrée dans le cercle étroit des besoins domestiques ; la gestation, l'allaitement et la première éducation des enfants l'attachèrent, pour ainsi parler, à ses foyers.

J'ouvre le grand livre de la nature, et je vois que plusieurs plantes ont besoin de soutiens : le lierre, quelque vigoureuse que soit sa tige, se renverse et périt quand il a perdu son appui. Eh bien, aussi par nécessité, la femme s'attache à l'homme ; et quand elle est isolée, sa végétation languit.

Je ne prétends point pourtant contester ou ravaler ses talents, ce serait une injustice ; elle a les sensations vives, ses perceptions sont rapides et ses nerfs ont l'irritabilité qui donne l'imagination ; l'aménité des mœurs et la douce sociabilité de ce sexe aimable est un correctif contre l'âpreté des hommes ; sa gaieté native délaye l'atrabile du philosophe, et le rêveur se déride auprès d'elle.

La nature, généreuse envers les femmes, leur prodigua les attraits et les charmes ; elles règnent par les charmes.

L'homme fut dédommagé par la raison, la sagesse, le génie ; il en eut un double lot.

Ainsi le moteur lui-même a marqué les obligations, en répartissant l'aptitude à les remplir. Nos institutions calquées sur cette base par une éducation différente, mais relative, ont tendu au développement des facultés respectives.

Façonner aux mêmes occupations les filles et les garçons dans leur

enfance, ce serait confondre les éléments et bouleverser les principes : on n'aurait jamais de coordination.

Une organisation délicate et sensible ne destine point les femmes aux travaux pénibles, à la marine, à l'agriculture, aux combats. Les muscles vigoureusement prononcés des hommes ne les appellent point aux détails minutieux du ménage. La fille qui porte les armes, et l'homme qui manie l'aiguille, sont également les jeux de la nature, ou les écarts de l'éducation. La vie tumultuaire des amazones et l'indolence des Indous sont des monstruosités sociales.

La fille élevée par un homme perd les grâces de son sexe, et n'acquiert pas celles de l'autre. Elle se façonne aux libertés viriles, et néglige la décence modeste qui fait son premier attribut. Cette virago détestable aux deux sexes n'est qu'une hermaphrodite morale.

Le jeune homme élevé par une femme ne prend point la trempe austère du républicain ; c'est un sybarite fait pour ramper dans la cour des rois, et pour porter les chaînes de l'esclavage.

Dans le cercle social des hommes et des femmes, les obligations et les devoirs respectifs sont sagement différenciés : la nature les plaça sur le diamètre, et mit les sexes aux deux extrémités : chacun eut son côté distinct et les points centraux furent communs ; chacun aussi fut doué de facultés relatives, et la science fut le lot des hommes.

Cette règle est générale, et si l'on trouve quelques exceptions, elles tiennent à la latitude que la nature se ménage dans toutes ses lois. Voici la proportion la plus approximative : la femme savante est à quarante ans ce que l'homme savant est à seize. Les Ninon, les Sapho, les Dacier, ne sont que des anomalies. La femme qui professe le droit, les mathématiques, la philosophie, l'éloquence, est un prodige à la fois moral et physique.

Alors qu'on rencontre ces phénomènes, il faut en profiter : dans certaine zone l'aurore boréale supplée au soleil ; mais si la terre était réduite aux rayons réfléchis par le météore, elle ne produirait que des rameaux chétifs et des plantes étiolées.

Je ne crains pas d'avancer un paralogisme, quand je dis que ce serait un malheur social si les femmes, s'écartant de leur sphère, donnaient dans la manie des sciences : on aurait beaucoup de parlage et peu de génie ; les ménages seraient moins soignés, la population diminuerait, et l'espèce tomberait en dégénérescence.

La perfectibilité est limitée : une femme dotée en plus au moral, le serait en moins au physique ; la femme a bien assez d'infirmités, sans cumuler encore celles des savants.

Mais si je crains la superfétation de science dans les femmes, je crains bien davantage en ce genre leur stérilité. La nature ne leur a pas prodigué

les dispositions, et leur goût ne tourne point à l'étude ; je pense qu'on doit encourager leur instruction plutôt que la refréner. On les a trop négligées : c'est un bonheur d'avoir des femmes éclairées. Rarement il en naît avec l'organisation qui fait les savantes ; mais elles ne sont pas sans moyens, et certes, sans forcer les facultés, on peut les développer.

Elles ont un talent particulier pour embellir les grâces corporelles, et quelquefois elles les déparent à force de les orner : ah ! ne craignez pas qu'il en soit ainsi pour les formes intellectuelles, on n'intervertit point totalement le goût inné.

Le système nerveux des femmes n'est point assez robuste pour atteindre aux combinaisons profondes des sciences abstraites : les houppes sont trop sensibles, les fibres se crispent, et la machine se convulse. Si quelqu'un en doutait, je lui dirais de se transporter en esprit dans les repaires du fanatisme ; c'est là surtout qu'on reconnaît l'effet de la méditation. Les femmes solitaires et contemplatives ont des spasmes continuels, et les extases mystiques sont des produits maladifs.

Mais, si les sciences exigent trop de contention, il n'en est pas ainsi des arts : l'esprit est affecté d'une manière plus variée, il ne se contourne pas continuellement sur soi. Ils sont proportionnés à l'organisation des femmes, et dans ce genre elles peuvent atteindre la perfection. Elles ont un coup d'œil sûr, leur tact est exquis ; elles excellent dans tout ce qui est imitatif. Dans les petits détails, surtout, mille choses échappent aux hommes qu'elles saisissent tout d'abord : sans contredit, elles ont le talent du peintre.

Quelle délicatesse d'oreille ! comme elles frappent la terre en cadence ! que leur voix est mélodieuse ! Ah ! si l'on cultivait leur imagination, quelle source de sentiments ! quelles poésies légères ! Aux siècles de la barbarie, elles ont enfanté le bon goût en France dans les jeux floraux. Leur aménité pourra tempérer encore la férocité sauvage qu'amena le régime de la terreur. Il faut stimuler leur émulation : leur accorder quelques chaires dans les écoles centrales, c'est obtenir ce but ; on n'aura pas souvent occasion d'en donner.

Si quelque esprit pudibond craignait que certaines attitudes indispensables de l'institutrice n'affectassent l'œil des élèves, je répondrais que la morale des républiques n'est pas celle des capucinières ; leur décence est plus vaste, et le citoyen ne doit pas être formé aux momeries du cénobitisme. Ce voile éternel dont les prêtres hypocrites couvraient la nature aux yeux des croyants, ne faisait qu'aigrir les sens de l'adolescence alors que le cœur se développait.

Je ne citerai point les bains ou le spectacle des gladiateurs chez les anciens, ni les institutions de ce législateur fameux qui renfermait ensemble le jeune homme et la jeune fille avant de les marier ; j'aime les

mœurs et je répugne au cynisme : mais le républicain doit se familiariser à quelque nudité. Le scrupule inventé par le monachisme abâtardit l'âme en exaspérant le désir ; l'habitude décente sans affectation, mais sans cachoteries, l'agrandit et la rend vaste comme la nature.

Une considération appelle ici l'attention des législateurs... La première obligation d'une femme est de donner des enfants à la patrie, et la république ne doit pas entraver ces facultés... L'état de gravidité ne permet point d'occuper une chaire; d'ailleurs, le temps de la fécondité a des passages difficiles, et la femme, périodiquement, pendant quelques jours, ne peut guère agir ni se montrer ; ainsi que sa santé, son humeur n'est pas toujours égale. Peut-être avant de les admettre aux chaires des écoles centrales, faudrait-il attendre qu'elles eussent passé l'âge de la reproduction.

Le point essentiel encore serait de déterminer les chaires qu'on peut leur confier, car les différents genres d'instruction sont plus ou moins éloignés d'un sexe ; mais nous devons nous circonscrire dans la question, et la voici :

Dans tous les temps l'éducation de l'enfance appartint exclusivement aux femmes ; c'est elles qui doivent apprendre à moduler les premiers bégaiements... A l'adolescence il se fait une séparation des sexes, et chacun doit passer au sien.

Cependant, il est des institutions mitoyennes, communes aux deux, et qu'on peut indistinctement confier à l'un et à l'autre. Le dessin est de ce genre, il appartient à la femme comme à l'homme; sans doute il a de l'influence sur la moralité, mais cette influence tient à l'art beaucoup plus qu'à l'instituteur.

On dira : nous voulons des républicains ; et pour façonner leur éducation il faut des hommes. J'en conviens ; mais le dessin n'est pas l'institution unique : tandis qu'on forme le dessinateur, d'autres maîtres trempent aussi le citoyen. Le dessin, en général, est un délassement, et qui, mieux qu'une femme, peut en donner ?

Craint-on que le jeune élève ne se livre trop aux expressions voluptueuses, aux formes abandonnées de la mollesse? Ah ! dans la peinture tous les genres ont leurs charmes, tous les sentiments ont des grâces, Quel que soit le sexe du maître, ne craignez rien pour le jeune homme. Le dessin élève l'imagination, il agrandit l'âme, il donne l'essor au génie et les enfants des arts ne sont jamais esclaves.

J'ajoute une considération encore : l'empire français doit s'illustrer par la collection complète de tous les phénomènes moraux et physiques ; quelquefois l'extraordinaire est plus précieux que l'utile ; et pour me servir d'une idée précédente, si j'allais vers le pôle de la terre, je serais plus curieux d'y contempler l'aurore boréale que le

soleil. Nous aurons souvent cent instituteurs et rarement une institutrice.

Cette question était plus importante qu'elle n'a dû paraître au premier aspect : il eût fallu, pour ainsi parler, disséquer l'intelligence humaine, et donner un traité de physiologie politique à l'usage du législateur. Nous avons été long, mais nous n'avons pas tout dit. Si quelques détails ont déplu, nous n'avons qu'une réponse à faire : d'après la pétition d'une femme peintre, nous parlions au Conseil sur l'instruction de la jeunesse; et pour fixer la morale de la république, nous avons dû rendre la nature. Nous n'avons pas déchiré ses vêtements pour montrer sa nudité; nous l'avons présentée avec les ornements de la décence, et vous l'avez vue telle qu'elle a toujours été, qu'elle est et qu'elle sera. Des préjugés ridicules feraient-ils encore peur de sa beauté?

La citoyenne Quevanne, mère de famille, dans la maturité de l'âge et des talents, nous a paru réunir toutes les qualités requises pour occuper une chaire de dessin dans une école centrale; mais ce serait mesquiner la loi d'en faire une spéciale pour un individu. Nous allons en proposer une d'une latitude plus bornée que nos désirs; car nous n'aimons pas la législation en morceaux, et sans doute il eût mieux valu traiter la partie de l'institution à l'entier pour en mettre les pièces en fonte et les couler d'un jet.

Mais la Commission n'avait que le dessin en perspective, et nous nous y bornons : qu'il nous soit permis seulement de faire la motion de nommer une Commission pour déterminer quelles sont les chaires qu'on peut accorder aux femmes dans les écoles centrales, et quelles sont les conditions d'admissibilité.

Cependant, je suis chargé de vous proposer en principe la résolution ci-jointe :

Le Conseil des Cinq-Cents, considérant que le dessin est une institution commune aux deux sexes;

Considérant qu'il importe d'utiliser tous les talents;

Considérant qu'on a trop souvent négligé ceux des femmes pour les beaux-arts et les arts libéraux;

Considérant que l'intérêt social exige que la législation encourage leur émulation.

Prend la résolution suivante :

Article.

Les femmes peuvent être admises aux chaires de dessin dans les écoles centrales.

Le Conseil ordonne l'impression du Rapport et l'ajournement du Projet.

NÉCROLOGIE.

DESBOEUFS, LAITIÉ ET VALOIS,

STATUAIRES.

DESBOEUFS (Antoine), né à Paris, le 15 octobre 1795, mort à Paris-Passy, le 12 juillet 1862. En 1813, il obtient le 3e prix de gravure en médailles et pierres fines ; le sujet était : *Thésée relevant la pierre sous laquelle son père avait caché ses armes*. L'année suivante, en 1814, il remporta le premier grand prix sur une médaille représentant un *Guerrier saisissant ses armes sur l'autel de la patrie*, et sur une tête d'après l'antique gravée en pierre fine. Au salon de 1833, il obtint une médaille de 2e classe, et en 1842 celle de 1re classe. Décoré de la Légion d'honneur en mai 1851.

Nous donnerons seulement le catalogue de ses sculptures :

Salon de 1814 : *Buste en plâtre de M. le comte de ***.*
Idem *de mademoiselle de Périgord.*

Salon de 1862 : *Un jeune pâtre jouant avec un chevreau.*
Buste de Henri de La Rochejacquelein.
Une tête d'augure, étude.
Buste de mademoiselle L. S.
Deux cadres de médailles et un autre cadre de pierres gravées.

Dans ces trois cadres sont exposés ses meilleurs ouvrages et principalement ses pierres fines.

Salon de 1824 : *La Madeleine pleurant sur le corps du Christ.* Plâtre ; donné par l'auteur à l'église Saint-Laurent.
Psyché ouvrant la boîte qu'on lui avait donnée aux enfers.

Salon de 1827 : *Adimante, prince impie, est foudroyé par Jupiter ;* plâtre.
Ste Geneviève, statue en plâtre, placée à Saint-Germain-des-Prés.
Une jeune vierge de Sparte, statue en marbre.
L'Éloquence défendant l'Innocence.
Un Augure, buste en bronze.
Buste en marbre de feu madame de L.
Buste de M. le duc de C.
Buste de madame la comtesse de M.
Au 3e supplément : *Statue assise de S. A. R. madame la duchesse de Berry ;* plâtre.

Salon de 1831 : *Daphnis et Chloé*, groupe en plâtre, d'après le baron Gérard.

Le Génie de la liberté brise l'épée du Despotisme, groupe en plâtre.

Vénus, statuette en plâtre.

Bas-relief en plâtre du concours définitif du fronton de la Madeleine.

Salon de 1833 : *La ville d'Avignon*, } statues en plâtre non exécutées *La ville de Nantes*, } pour l'arc de triomphe de l'Étoile.

Ange gardien ; groupe en marbre.

Salon de 1834 : *Le Repos*, statue en marbre (commandée par le ministre de l'intérieur.

Le Plaisir et la Douleur, groupe en plâtre.

Un Enfant endormi sur un chien de Terre-Neuve.

Buste en plâtre de M. Henri Scheffer.

Salon de 1835 : *Jeune pâtre du Liban*, statue en marbre. (Modèle du salon de 1832.)

Isabelle II, reine d'Espagne, statue en bronze, pour l'île de Cuba.

Geoffroy Saint-Hilaire, buste en marbre.

Feu Arnault, de l'Académie française, buste, plâtre.

Salon de 1836 : *Marie-Thérèse*, femme de Louis XIV, buste ; marbre, musée de Versaille.

Arnault, buste, marbre, commandé par le ministre de l'intérieur.

Dupuytren, buste, plâtre.

La duchesse d'Otrante, statuette, plâtre.

Salon de 1837 : *Le Christ annonce sa mission aux hommes*, statue, marbre, commandée par le préfet de la Seine pour N. D. de Lorette.

Souvenir de la fête de la Madone, groupe en bronze.

L'amiral de Rigny, buste, marbre.

Salon de 1838 : *Le comte J. de Castellane*, buste en marbre.

Salon de 1839. *Sylvestre de Sacy*, buste, marbre. (Ministère de l'intérieur.)

Salon de 1840 : *Sainte Anne*, modèle en plâtre, pour la statue en pierre de l'église de la Madeleine. (Ministère de l'intérieur.)

Saint Bernard, statue en plâtre, pour le musée de Versailles.

Salon de 1842 : *L'Histoire*, statue en marbre, pour la nouvelle bibliothèque de la Chambre des Pairs, commandée par le ministère de l'intérieur.

Salon de 1843 : *La Science*, statue en marbre, idem.
Le Sage, buste en marbre.
Salon de 1844 : *Le général Jacqueminot*, buste, marbre.
Salon de 1845 : *Psyché abandonnée*, statue en marbre.
Salon de 1846 : *Buste de Geoffroy Saint-Hilaire*, marbre. (Ministère de l'intérieur.)
Salon de 1850 . *Statue du général de Blanmont*, marbre; pour la ville de Gisors.
Salon de 1853 : *L'Empereur*, buste, marbre.
Pandore, statue, marbre.
Exposit. univers. de 1855: *Les Nymphes des eaux*, groupe, marbre. (Ministère d'État.)
Pandore, statue du salon de 1853.
Le Progrès humain, modèle de la frise du Palais de l'Industrie, plâtre.
Salon de 1857 : *L'Architecture*, bas-relief; plâtre.
Salon de 1859 : *Cippe en marbre*, pour un tombeau.
Salon de 1861 : *Le Plaisir*, statue, marbre.
Portrait de M. Jourdan (un des rédacteurs du *Siècle*), buste, plâtre.

Desbœufs semble, dans tous ses ouvrages, avoir oublié que la simplicité et la sobriété des détails sont les premières conditions de la statuaire.

Laitié (Charles-René), né à Paris en 1782, mort dans la même ville, le 14 décembre 1862. Élève de De Joux. En 1803, il remporta le 2e prix, sur un bas-relief dont le sujet donné par l'Institut était : *Ulysse reconnu par sa nourrice*, et l'année suivante, en 1804, le 1er grand prix sur un bas-relief représentant : *Méléagre refusant de secourir sa ville*. Au salon de 1822, il obtint une médaille de 2e classe, et en 1839 il fut nommé chef de la restauration du musée, dont il se démit quelques années après pour aller revoir l'Italie.

M. Laitié a seulement exposé à neuf salons.

Salon de 1812 : *Un buste d'homme* (M. Tiolier, graveur en médailles), marbre.
Salon de 1814 : *Buste du Roi* (Louis XVIII).
Salon de 1817 : *L'Astronomie*, bas-relief destiné à la décoration de la fontaine de la place de la Bastille.
Salon de 1819 : *Saint Jean-Baptiste*, statue, commandée par le préfet de la Seine, pour l'église Saint-Merry.
Salon de 1822 : *Tiolier*, graveur général des monnaies, buste, marbre.
Jean de la Fontaine, statue, marbre, pour l'Institut. (Ministère de l'intérieur.)

Salon de 1824 : *La Charité*, groupe en plâtre, commandé par le préfet de la Seine, pour l'église Saint-Étienne-du-Mont.
La Justice et la Force, modèle d'un œil-de-bœuf pour la cour du Louvre.
Mme Tiolier, buste en marbre.

Salon de 1827 : *La Peinture*, bas-relief en marbre, pour le grand escalier du Musée.
Homère, modèle en plâtre.

Salon de 1831 : *La Sainte Vierge*, statue en plâtre, commandée en marbre pour l'église de Saint-Denis.

Salon de 1833 : *La Sainte Vierge*, statue en marbre.

Salon de 1838 : *Pierre Corneille*, statue en marbre, pour la salle des séances de l'Institut.

En dehors des salons, Laitié a exécuté les travaux suivants :

Saint Luc, statue en pierre de 4 mètres, placée, en 1822, dans la cathédrale d'Arras. Des bas-reliefs, représentant *les Bagages et les blessés de l'armée d'Espagne*, commandés par le préfet, pour une fête donnée à l'hôtel de ville, à l'occasion de la rentrée de l'armée d'Espagne ; plus tard, en 1825, ils furent définitivement placés au château de Villeneuve-l'Étang.

En 1826, au Palais de la Bourse, au plafond du grand escalier, un groupe, représentant : *Thémis et Mercure*, bas-relief en pierre, et dans la chambre du .....: *la Prudence* et *Minerve*, bas-reliefs en pierre.

Au musée de Versailles : *Pierre Corneille*, modèle en plâtre de la statue en marbre placée dans la salle des séances de l'Institut. *Le général Dumouriez*, statue en plâtre, et le *buste du comte de Buchan*, connétable de France, buste en plâtre.

Laitié a été supérieur à ses contemporains dans l'exécution et la composition des bas-reliefs. Deux surtout sont d'un rare mérite ; le premier est un œil-de-bœuf de la cour du vieux Louvre, l'autre représente : *la Peinture*, marbre qui était placé dans le grand escalier du Musée. Il est l'auteur de deux des meilleures statues placées dans la salle des séances de l'Institut : *La Fontaine* et *Pierre Corneille*.

Cet artiste, homme de bien, dont la modestie égalait le talent, est mort sans avoir reçu la Croix d'honneur.

Valois (Achille-Joseph-Étienne), né en 1785, est mort à Paris, le 17 décembre 1862. Élève de Chaudet et de Louis David. En 1808, il remporta un 2e prix, pour un bas relief représentant : *Dédale mettant des ailes à son fils Icare*, et au salon de 1817, une médaille de 2e classe. En 1825, il a été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Ses débuts aux premiers salons furent remarquables; nous en donnons la liste :

Salon de 1814 : *Buste du Roi* (Louis XVIII), fait d'après nature.

Salon de 1817 : *Louis XVIII*, buste en marbre; appartenait au Roi.

S. A. R. la duchesse d'Angoulême, buste en marbre commandé par le ministère de l'intérieur. Aujourd'hui au musée de Versailles.

Buste en marbre de Chaudet, statuaire.

Buste de Mme la comtesse ***.

Buste de jeune fille, étude.

La Médecine, groupe d'enfants, bas-relief qui était destiné à la fontaine de la place de la Bastille.

Salon de 1819 : *Pâris*, statue en plâtre.

Bernardin de Saint-Pierre, buste en marbre. (Ministère de l'intérieur.)

Grétry, buste en marbre.

Chaudet, buste en marbre. (Ministère de l'intérieur.)

Bas-relief allégorique relatif à la médecine. (Voir le salon de 1817.)

Esquisses représentant *Apollon, les Muses et les Génies analogues à chacune d'elles.*

Salon de 1822 : *Louis XVI*, modèle d'une statue colossale en marbre, commandée par le ministère de l'intérieur, pour la ville de Montpellier.

Le buste du marquis de Fontanes.

Grétry, buste, marbre, pour l'Opéra.

Le baron de C. de L., buste.

Léda, bas-relief exécuté en pierre pour la fontaine qui était rue du Regard, au coin de la rue de Vaugirard. (L'exécution en pierre de cet ouvrage a été faite vers 1810.)

Psyché, tête, marbre.

Salon de 1827 : *Louis XVI*, statue colossale en marbre, pour la ville de Montpellier.

Louis XVII, buste en marbre. (Ministère de l'intérieur.)

Buste en marbre du Roi (Charles X).

Salon de 1833 : *Un groupe d'enfants*, portraits.

Salon de 1836 : *François Ier*, modèle d'un buste exécuté en marbre. (Musée de Versailles.)

Salon de 1837 : *Charles V, dit le Sage*, statue en plâtre.

Cujas, statue en plâtre commandée en bronze pour la ville de Toulouse.

Salon de 1838 : *Cujas*, statue en bronze.

Salon de 1839 : *Charles V, dit le Sage*, statue en marbre, aujourd'hui placée dans les galeries du Musée de Versailles.

Salon de 1841 : *Buste de Mlle A. G.*, marbre.

Salon de 1847 : *Michel de L'Hôpital*, statue en plâtre ; sera exécutée en marbre, pour la salle des séances de la Chambre des Pairs.

Le Musée de Versailles conserve les ouvrages suivants :

Richer-Drouet, buste en marbre ; *Mme la duchesse d'Angoulême*, fille de Louis XVI ; *le comte de Caulaincourt*, buste en marbre; *Louis d'Orléans*, buste en marbre, d'après Cressant, sculpteur ordinaire de ce prince ; *Godefroy de Bouillon*, roi de Jérusalem, statue en plâtre.

A Paris, en l'église Saint-Étienne-du-Mont : *Sainte Geneviève*, statue en plâtre, faite en 1823, et au Tribunal de Commerce : le buste en marbre du roi *Louis XVIII*.

Valois débuta dans la sculpture d'une manière remarquable. Le bas-relief de *Léda* et le buste de *Louis XVIII*, exposé au salon de 1817, firent à leur auteur une position distinguée, qu'il sut conserver par la production de plusieurs bonnes statues.

Valois possédait un tableau de Drouais, dont il était le parent, « *Jésus-Christ ressuscitant le fils de la veuve de Naïm.* » (Voir l'histoire de ce tableau, page 48 du t. XVI de cette *Revue*.

JEAN DU SEIGNEUR, sculpteur.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Lettre de M. Duplessis. — Singulier portrait fait à la plume. — Portrait de Jean, roi de France. — Secret pour décoller les dessins. — Un portrait perdu de Petitot.

Un de nos honorables collaborateurs, M. Georges Duplessis, nous adresse une réclamation qui, pour être fondée à certains égards, n'en est pas moins regrettable.

A MM. les Directeurs de la Revue Universelle des Arts.

Monsieur le Directeur,

Je lis dans le dernier numéro de la Revue, p. 404-405, un compte rendu de mon *Essai de Bibliographie*, signé de l'initiale B***. L'auteur inconnu de cet article paraît être parfaitement instruit des questions qui m'occupent. Il pourrait facilement, dit-il, sans se donner beaucoup de peine, dresser une liste presque double de celle que j'ai rédigée. Il n'a que l'embarras du choix pour me confondre; aussi s'empresse-t-il de choisir, parmi les innombrables documents qu'il possède, quelques titres de livres que je n'ai pas connus. Il n'en est pas de même de certains autres que le signataire anonyme de cet article classe dans la même catégorie; si M. B*** avait pris la peine de feuilleter mon *Essai* avec quelque soin, il aurait trouvé sous le nº 145 l'ouvrage relatif au *Cabinet Durazzo*, sous le nº 134, l'*Histoire de la Gravure*, du major Humbert, et sous le nº 488 le volume publié à Zurich en 1771 par J.-C. Fuessli. Il aurait vu en même temps, s'il n'avait agi avec autant de légèreté, « que je faisais appel à tous les hommes instruits, assez bien disposés en ma faveur pour m'aider à combler les trop nombreuses lacunes de cet essai. » Cet appel fut entendu par quelques personnes auxquelles je suis heureux d'offrir ici même mes sincères remercîments; aucune d'elles ne me démentira lorsque je dirai que les documents qu'elles me communiquèrent, fort intéressants sans doute, ne sont pas si nombreux qu'une seconde édition soit sur-le-champ opportune. Je m'estimerais donc très-fortuné si M. B*** voulait être assez bon pour me faire part de ses découvertes. Je pourrais ainsi du même coup offrir un témoignage de ma gratitude à un érudit qu'intéressent les mêmes questions que moi, et ne plus m'exposer, le len-

demain d'une publication, à voir mes recherches méconnues par un bibliographe anonyme.

Je vous serais fort obligé, Messieurs les Directeurs, d'insérer cette lettre dans votre prochain numéro, et veuillez recevoir, avec mes remercîments que je vous adresse d'avance, l'assurance de ma considération distinguée.

GEORGES DUPLESSIS.

Paris, le 27 mars 1863.

Le savant M. B***, que nous avons consulté au sujet de cette lettre, se fait un plaisir de déclarer de nouveau que l'*Essai de Bibliographie* de M. Georges Duplessis lui semble très-intéressant au point de vue de l'art; il reconnaît volontiers que les trois ouvrages en question sont mentionnés dans ce travail estimable, mais il pense que le catalogue de la *Collection Durazzo* n'est peut-être pas à sa place dans l'*Histoire de la Gravure*, et que le traité de Jean-Gaspard Fuessli (et non *Fuesslin*) sur les principaux graveurs, serait mieux placé à côté du *Manuel des curieux et des amateurs de l'Art* de Huber et Rost, qui n'ont fait que compléter et perfectionner cet *Essai*. M. B*** nous autorise à annoncer qu'il s'efforcera de répondre au désir exprimé par M. Georges Duplessis en lui indiquant les articles, assez nombreux, qui devront être ajoutés dans une seconde édition de son *Essai de Bibliographie*.

*** Il serait curieux de retrouver la trace de deux tableaux gothiques que le fameux Nicolas Flamel avait donnés à sa chère église de Saint-Jacques-de-la-Boucherie et qui ont été, sans doute, conservés jusqu'à la fermeture de cette église, en 1792. Nous lisons dans l'*Histoire critique de Nicolas Flamel et de Peruelle sa femme*, par l'abbé Villain (Paris, Desprez, 1761, in-12, p. 59), la note suivante: « Les inventaires insérés dans les comptes de la fabrique de Saint-Jacques, depuis 1404 jusqu'à 1412, portent ces articles : *Item, un tableau d'imagerie d'une Pitié de N.-S. que l'on met aux festes sur le grant autel, que donna Nicolas Flamel;* et dans un autre endroit: *Item, un tableau ployans à une Passion d'un costé et à une Resurrection d'autre costé, et l'a donné de nouvel Nicolas Flamel, et estoit sur le grant autel.*

*** Le *Journal de Hambourg* (Hambourg, chez H. Heus, 1694, in-12) nous a conservé le souvenir d'un des plus étranges portraits qui aient pu être exécutés d'après nature. C'est une page précieuse à intercaler dans l'histoire de l'art du dessin... ou de l'écriture:

« Voici, dit le journaliste dans son premier numéro, du lundi 3 septembre 1694, la description d'un portrait en manière de taille-douce, dont la composition est tout à fait singulière. Il représente l'illustre M. Schafsaufe, l'un des bourguemaitres de cette ville et des principaux

ornements du Sénat, et le représente parfaitement bien pour tout ce qui regarde la ressemblance. Il n'a pas été fait au pinceau, ni gravé sur le cuivre comme les portraits ordinaires, mais à la plume, avec ceci de singulier que la plupart des traits dont l'assemblage forme le portrait ne sont que des lettres et des mots d'un discours suivi, qu'on peut lire avec le secours d'une lunette. Aussi celui qui l'a fait ne met-il pas au bas *N. pinxit* à la manière des autres peintres, mais *scripsit*, parce qu'en effet ce qu'il y a de plus curieux dans son ouvrage consiste tout en écriture. Le portrait dont il s'agit ici est un ovale dont le grand diamètre a six pouces naturels et le petit cinq ou environ. Il y a quatre-vingt-six lignes d'écriture allemande, très-bien formée et très-distincte, nonobstant la grande exiguïté qui la dérobe presque aux yeux les plus subtils. Chaque ligne est numérotée aux deux extrémités d'un même numéro, en commençant par la première, 1, qui est tout en haut de l'ovale et en finissant par la dernière, 186, qui est tout au bas. Les lignes sont partout très-distinctement séparées les unes des autres, et les numéros n'y sont nécessaires que pour conduire plus sûrement le lecteur, et pour pouvoir plus facilement choisir la ligne qu'on veut lire et qui se trouve écrite en caractères ordinaires dans un petit manuscrit qui sert comme d'Indice à l'écriture contenue dans le tableau. Les huit premiers chapitres du livre des Juges et le commencement du IXe jusqu'au verset VI, y sont contenus tout d'une suite. Et l'ouvrier a pu trouver le secret d'en faire servir toutes les lettres au dessin de son portrait, en les écrivant de diverses encres, selon les couleurs qui lui étaient nécessaires pour en marquer les traits, l'ombre ou l'enluminure. Il a mis au bas du portrait son nom, son pays, son âge, et l'année en laquelle il a travaillé, que voici : *Georg. Balthasar Rebec Suinfurto-francus, ætas XXX* 1693 ; c'est-à-dire Georges-Balthazar Rebec de Suinfort, en Franconie, âgé de trente ans. Ce même peintre ou écrivain a fait aussi un Crucifix dont les traits sont formés des lettres des quatre Évangiles, tout comme celui dont je viens de faire la description, de celles des premiers chapitres du livre des Juges. »

⁂ Le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale possède un portrait du roi Jean, peint *sur le vif*, comme on disait autrefois, par un peintre inconnu. Ce portrait, qui serait beaucoup mieux à sa place dans le musée de Versailles, sinon dans les galeries du Louvre, est décrit en ces termes dans l'*Essai historique sur la bibliothèque du roi*, de Le Prince, (Paris, 1782, in-12) :

« Le portrait de Jean, roi de France, surnommé le Bon, mort en 1364, monument de peinture du XIVe siècle. Le peu d'usage où l'on était dans ce temps de peindre en grand a déterminé le peintre à représenter le roi, dans la proportion d'un buste, de profil et sans mains : ce prince est vêtu d'un manteau bleu foncé, avec un collet d'hermine, la tête découverte et

les cheveux flottants ; le champ du tableau est d'or, et le tout est peint à la gouache, sur toile collée sur bois. Le vernis dont il a été couvert depuis, avait fait penser qu'il était peint à l'huile.

« On ne connaît rien de plus ancien en peinture moderne que ce portrait, attribué à Jean de Bruges, que Charles V, dit le Sage, fils du roi Jean, avait décoré du titre de son peintre. Il a 22 pouces de hauteur sur 12 pouces de largeur; au-dessus de la tête, on lit en caractères du temps : *Jehan, roy de France*. La bordure paraît être du règne de Louis XII, environ 150 ans après le tableau.

« Charles V, par amour pour la mémoire du roi, son père, avait placé ce portrait parmi ses livres, et depuis ce tableau est demeuré dans la bibliothèque des rois, ses successeurs. Cependant M. Gaignières, célèbre antiquaire et possesseur d'un riche cabinet, l'avait obtenu de M. Colbert, dont le cachet est apposé derrière, pour le placer au nombre de ses raretés, mais M. de Gaignières, en léguant son cabinet au roi, fit rentrer dans la bibliothèque royale ce reste précieux du commencement de la peinture en France. »

*** Le graveur R. Hecquet, qui a rédigé le *Catalogue de l'œuvre de François de Poilly* (Paris, Duchesne, 1752, in-12), l'a terminé par une note que les amateurs n'iraient pas y chercher. C'est un secret pour décoller les dessins lavés à l'encre de la Chine et au bistre, ou autre couleur quelle qu'elle soit, et pour ôter les taches d'encre. M. Bonnardot aurait dû réimprimer cette note dans son excellent *Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres*. La voici tout entière dans sa naïveté de rédaction :

« Messieurs les curieux achètent souvent des desseins lavés qui ont été mal collés, et qu'ils voudroient avoir collés proprement. La difficulté de décoller lesdits desseins arrête souvent, vu que cela ne se fait pour l'ordinaire qu'en les mouillant par derrière avec de l'eau ; et pour le peu qu'il en coule sur les desseins, ce peu emporte la couleur des endroits où l'eau touche. Pour obvier à cet accident, qu'il est presque impossible d'éviter, il faut prendre avec une brosse de la colle faite avec de la farine, et en frotter le dessein par derrière : il faut la mettre épaisse, pour qu'elle humecte bien le papier sur lequel le dessein est collé. Il arrive souvent que le papier boit la colle, sans avoir suffisamment humecté celle qui colle le dessein ; alors il faut en mettre une seconde fois, et si elle n'humectoit point suffisamment, il faut mouiller votre brosse légèrement dans l'eau et la passer sur la colle que l'on a mise sur le papier, pour empêcher qu'elle ne vienne à sécher.

« L'opération se doit faire en deux ou trois heures ; elle est quelquefois plus longue ; cela dépend du papier, qui est plus ou moins difficile à humecter aussi bien que la colle sur laquelle le dessein est collé. Quand

on a plusieurs desseins à décoller, on peut les mettre les uns sur les autres par le côté où l'on a mis la colle : cela les humecte plus vite et empêche que la colle ne sèche.

« Pour les taches d'encre, il faut mettre l'endroit qui est taché sur un vase de terre ou de fayence fort plat. Si la tache est fort petite, il faut prendre de l'eau vive au bout d'une plume et la faire dégourdir sur cette tache, l'on verra en moins de deux minutes l'encre se dissoudre. Il faut jeter de l'eau dans le même moment, pour éteindre la force de l'eau-forte et pomper ensuite l'eau avec un linge fin. Si la tache n'a point entièrement disparu, il faut recommencer. Si elle est bien grande, il faut verser l'eau-forte dessus; quand l'estampe en seroit couverte, cela ne fait rien; on versera ensuite de l'eau ordinaire, comme je l'ai dit. On peut laisser l'eau-forte cinq ou six minutes; il n'y a point de risque pour l'estampe.

« Si l'estampe étoit collée dans un livre, il ne faut point la décoller; si l'on veut, il n'y a qu'à mettre quatre ou cinq feuilles de papier dessous, vu que l'eau-forte et l'encre perceront le papier sur lequel est collée l'estampe. Ensuite pour la faire sécher, il faut mettre le papier sec en dessus et en dessous. Il faudra renouveler cette opération de trois en trois heures et mettre le livre en presse, pour que le papier ne se recoquille point.

« J'ai ôté les taches d'un volume d'estampes sur lequel on avoit répandu un cornet d'encre qui avoit endommagé au moins vingt estampes et autant de feuilles de papier. Ces estampes étoient de Marc Antoine et du cabinet du Roi. »

⁂ Dans la nomenclature des émaux de Petitot, nous avons cherché inutilement un portrait dont l'existence nous est signalée par ce quatrain de Boisrobert, imprimé dans le tome second des Poésies choisies du Recueil de Sercy, qui parut en 1662.

Sur le portrait de Madame la comtesse de La Suze fait par le sieur Petitot.

Mortel, qui dans ce petit lieu
Veux imiter cette merveille,
Penses-tu faire plus que Dieu
Qui nous la créa sans pareille?

On sait que Petitot était protestant, ce qui ne l'empêcha d'être le peintre ordinaire du roi. On peut donc supposer que c'est lui que désigne cette épigramme *à la louange d'un excellent peintre*, signée Juguenay et imprimée à la page 15 du *Nouveau recueil des plus belles poësies choisies* (Paris, Vᵉ G. Loyson, 1654, in-12) :

Ministres, je ne dis plus mot,
Je vous crois comme des oracles,
Puisqu'un grand peintre huguenot
Fait aujourd'huy tant de miracles!

ŒUVRE LITHOGRAPHIÉ DE J. ISABEY.

PRÉCÉDÉ DE QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA LITHOGRAPHIE.

LETTRE A M. P. LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB),

un des Directeurs de la *Revue universelle des Beaux-Arts.*

En voyant, un soir, des lithographies éparses sur mon bureau, et apprenant que je m'occupais avec un certain intérêt de ces feuilles si peu intéressantes pour le monde en général, vous me témoignâtes le désir d'avoir quelques études sur cette matière, pour le journal que vous dirigez d'une façon si intelligente.

J'y consens avec plaisir, quoique ayant conscience de mon insuffisance pour un sujet si pauvre par lui-même de matériaux et de documents ; mais si je puis poser quelques jalons dans l'histoire de la lithographie artistique, exciter la curiosité de quelques amateurs, pour compléter ces œuvres que je ne saurai certainement indiquer que d'une façon fort incomplète, si je puis, dis-je, donner naissance aux catalogues des œuvres lithographiques des peintres et des artistes éminents de l'école française moderne, je m'estimerai très-heureux et largement récompensé des recherches que je vais faire à ce sujet, et de l'ennui de fouiller des cartons poussiéreux pour trouver les pièces nécessaires à ce travail.

Je n'envisagerai la lithographie que dans ce qu'elle a d'essentiellement artistique, c'est-à-dire dans son originalité même, mettant de côté tout ce qui est traduction, quelque fidèle qu'elle soit, et à plus forte raison tout ce qui est copie ; à moins que, pour compléter un maître, il ne faille noter, par exception, une lithographie exécutée d'après un autre artiste.

L'œuvre de Charlet a été décrit par M. de La Combe d'une façon qui ne laisse presque rien à désirer : celle de H. Vernet, par M. Brusard, d'une manière moins satisfaisante et incomplète, à cause des productions postérieures de l'artiste, de telle sorte qu'il y manque un assez grand nombre de numéros.

Il reste, dans le domaine des recherches de l'amateur curieux, des talents d'une grande originalité, énergiques, nerveux, spirituels, fougueux et gracieux, Bonington, Géricault, Descamps, Léopold Robert, Isabey père et fils, C. Roqueplan, E. Delacroix, Raffet, et même nos peintres

d'histoire, Ingres, L. Coignet, Robert Fleury; et plus anciennement encore Guérin, Girodet, Gros, Prud'hon, n'ont point dédaigné quelquefois de traduire leurs pensées sur la pierre (1).

La lithographie, de nos jours, est dans des mains fort habiles ; mais elle est réduite, et tel n'est point son but, au rôle passif de traductions, à une brillante exception près, Gavarni, talent si souple, si spirituellement parisien, qui a touché toutes les notes de la gamme de la vie, et dont l'œuvre, comme celle de H. Balzac, peut s'intituler la Comédie humaine.

Le dessin d'un maître est comme le billet de la Banque de France, et la lithographie se charge de le changer en petite monnaie pour être distribuée aux amants de l'art ; dans ce sens, un dessin lithographique, de même qu'un croquis, est l'artiste lui-même, suivant la pensée de Buffon, disant : « Le style est l'homme même. »

Tout le monde comprend la grande différence d'une gravure à une lithographie, et les personnes même les plus étrangères à cette matière savent bien que la gravure rend le tableau ou le dessin d'un maître avec le sentiment personnel d'un autre artiste qui est le graveur : de telle sorte que l'œuvre originale nous arrive avec des nuances plus ou moins sensibles, et quelquefois même avec des altérations qui la défigurent complétement. Pour la lithographie, de même que pour l'eau-forte, rien de semblable : entre la création originale et le public, il n'y a que l'ouvrier qui tire les exemplaires.

Le catalogue de l'œuvre lithographique de J.-B. Isabey, que je vous présenterai le premier dans la revue des artistes qui ont tracé sur la pierre leurs pensées d'une façon originale, nous le révèlera sous des aspects inconnus, et rendra évidente la facilité multiple de ce talent.

Isabey, en effet, n'est connu que comme miniaturiste et peintre d'histoire, mais de l'histoire en miniature, par ses dessins officiels, tels que la Revue passée par l'Empereur, le Congrès de Vienne, la représentation de quelques fêtes impériales, etc. En parcourant ses lithographies, nous le retrouverons, miniaturiste d'abord, dans de délicieux portraits, tels que ceux de Madame d'Osmond, la duchesse d'Angoulême, Parny, Thomas, Dubois, et autres que j'appellerai anonymes, puisque les noms m'en sont inconnus. L'Escalier d'Harcourt, exécuté pour la *France pittoresque* de M. Taylor, est une composition pleine de grâce et d'une allure historique. Son *Album d'Italie* contient des monuments, paysages, palais,

(1) M. Giacomelli, en amateur passionné du talent si distingué et si correct de Raffet, va nous donner le catalogue raisonné de cet artiste qu'il connaît si bien, — et M. Ph. Burty, amateur intelligent de la lithographie artistique et des eaux-fortes de maître, nous promet prochainement, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'étude de l'œuvre lithographique de Descamps.

architectures ; divers autres essais nous montrent des caricatures, des intérieurs, des scènes familières.

La souplesse de talent qui a fait toucher à Isabey presque toutes les cordes de la lyre qu'il avait prise pour emblème, doit nous intéresser justement. Certainement il y a des faiblesses, provenant soit de l'enfance des procédés, soit de la multiplicité des genres abordés par l'artiste. Tels de ses essais en paysage sont granuleux, découpés d'une façon peu artistique ; mais il ressort de l'ensemble de l'œuvre lithographique d'Isabey un intérêt multiple, d'un ordre très-secondaire, si l'on veut, mais qui achève de faire connaître le célèbre miniaturiste.

M. Edmond Taigny, dans une monographie extraite de la *Revue européenne*, avec le culte du souvenir et une grande délicatesse de critique, nous a montré Isabey dans sa vie artistique, domestique et politique.

Ce catalogue lithographique peut compléter, quelque imparfait et inexact qu'il puisse être d'ailleurs, l'étude biographique de M. E. Taigny.

C'est à ce titre que je vous l'envoie, mon cher M. Lacroix, vous dont l'esprit méthodique et sûr pense qu'il n'y a rien à négliger relativement à une question d'art ou touchant une physionomie originale, et à qui nous devons tant et de si bons matériaux, réimpressions, études de toute nature.

Recevez, etc.

F. DE VILLARS.

Ce 1er juillet 1862.

VOYAGE EN ITALIE

PAR J. ISABEY, 1822.

1. Bénitier de la basilique de Saint-Pierre (Rome).

Au pied du bénitier, à gauche, une femme agenouillée ayant devant elle, entre les bras, un enfant; plus à gauche, un homme enveloppé d'un manteau se tient debout, appuyé sur un bâton, son chapeau à la main. (Avril 1822 ; imp. par F. Villain.)

2. Arcade du Colisée, 1er étage.

A droite, sur le premier plan, une dame donnant le bras à un monsieur et vus de dos ; ils sont en pleine lumière ; on voit deux pierres au milieu de la composition, et les ruines se détachant dans le fond. (Idem.)

3. Colosse l'Apennin à Pratolino (Florence).

Le Colosse, assis sur un rocher, appuie la main gauche sur une pierre sous laquelle sort la tête d'un animal qui vomit une cascade. Il a une longue barbe et les épaules velues. Sur son pied gauche sont assises

deux personnes; trois autres, debout, le regardent. Deux arbres forment le fond du paysage.

4. Cratère du Vésuve après l'éruption de 1822 (Naples).

Une fumée épaisse s'élève du cratère; plusieurs groupes de personnes sont sur les bords; à gauche, on distingue plusieurs mamelons. (Mai 1822; imp. par Villin (sic).)

5. Tombeau de Virgile (Naples).

Le tombeau en ruine forme le milieu de la composition, sur une hauteur; il est recouvert de plantes; à droite, un arbuste sur le premier plan; à gauche, à l'entrée du tombeau, un homme lit des vers du poëte à une femme assise. (Idem.)

6. La Tour penchée (Pise).

La tour penche à droite; une église se voit à moitié sur la gauche; une nombreuse population repose et circule sur la place. (Juin, 1822, id.)

7. Le pont de Nesso (lac de Côme).

Le premier plan est formé par l'eau; à gauche, contre un rocher, une barque, dans laquelle sont attablés trois hommes, abrités sous une tente; plus loin, le pont, d'une seule arche, conduit à une maison devant laquelle sont deux hommes; une cascade, s'échappant des rochers de droite, tombe contre la maison près d'un second bateau; une colline ferme la perspective.

8. Cascade de la Marmora (Terni).

Un monsieur et une dame, se donnant le bras et couverts d'un parapluie, contemplent la cascade; un guide, ayant un panier au bras et s'appuyant sur un bâton, se tient à leur gauche; dans le fond, des arbres et des rochers. (Mai 1822; idem.)

9. Cour des Prisons (Florence).

A droite, un groupe de cinq personnes, dont un prisonnier, assis sur un banc et gardé par deux soldats; à gauche, une femme remplit une cruche à une fontaine, une petite fille est à son côté. Un vaste escalier conduit à un portique, au haut duquel se trouve un buste entre deux lions. Aux murs de cette cour on remarque un grand nombre de morceaux de sculpture représentant des armoiries et divers emblèmes. (Juin 1822; imp. par C. Constant.)

10. Saint Charles Borromée (lac Majeur).

La statue colossale du saint sur son immense piédestal s'élève un peu à gauche; trois groupes, dont le contraste fait ressortir l'immensité du monument, se distinguent au bas; quelques arbres à droite; horizon ondulé. (Juillet 1822; imp. par Villin.)

11. Intérieur de Saint-Marc (Venise).

Un confessionnal est adossé contre la seconde colonne de droite; deux fidèles sont agenouillés devant une image suspendue à un pilier; au premier plan, un prêtre entre deux enfants de chœur se dirige vers un autel; à gauche, un moine est agenouillé. L'architecture se développe dans le fond d'une façon riche et variée; des galeries règnent dans le haut. (Juin 1822; imp. par C. Constant.)

12. Galerie latérale du temple de Pestum.

Les colonnes de ce temple en ruine se voient de gauche à droite; les trois premières en supportent trois autres; les deux rangées suivantes sont simples. A droite, un homme assis; à gauche, au-dessus de quelques marches, se trouvent des visiteurs. (Mai 1822; imp. par Villin.)

13. Vomitoire du Colisée (Rome).

Intérieur voûté ayant une issue à gauche et communiquant à droite par un escalier d'où descendent un monsieur et une dame. (Avril 1822; idem.)

14. Prison du Tasse (Ferrare).

Vue intérieure de la prison, au fond de laquelle se remarque une lourde porte ferrée; à gauche, une grille de fer à hauteur d'appui; du même côté, sur le 1er plan, probablement Isabey lui-même, vu de dos et dessinant, ayant à ses pieds son chapeau et sa canne. (Juin 1822; idem.)

15. Route de Rome à Naples (Terracine).

La route bordée d'un parapet, derrière lequel sont entassés d'énormes quartiers de roche baignés par la mer, descend de gauche à droite; de ce côté, trois brigands abrités par un rocher et armés de leurs fusils. (Avril 1822; imp. par Villain.)

16. Grotte de Neptune (Tivoli).

Intérieur de la grotte; l'entrée à gauche; un monsieur assis sur un rocher à droite; sur le premier plan, lierre grimpant. (Avril 1822; imp. par Constant.)

17. Le port de Salerne.

Le port s'étend à gauche et pénètre au milieu de collines qui se prolongent à droite; plusieurs bateaux sont amarrés à terre; des groupes de personnes sont disséminés çà et là; on voit en outre deux pelotons de soldats faisant l'exercice. (Mai 1822; idem.)

18. Salle basse du palais de la reine Jeanne.

Porte cintrée à droite; homme assis; on aperçoit dans le haut, à gauche, deux colonnes éclairées par le jour qui vient de ce côté. (Idem.)

19. Le Campo Vaccino, pris du haut du Colisée (Rome).

A droite, près d'un grand mur, un monsieur et une dame lisant et des-

sinant; au milieu, une grosse pierre à moitié cachée par des lierres; au second plan, ruines et bâtiments. (Avril 1822; imp. par Villain.)

20. Un Intérieur du palais de Mécène (Tivoli).

Série d'arcades s'étendant de droite à gauche; un homme agenouillé dessine près d'une espèce d'échafaudage de planches; un cours d'eau descend en cascade de la gauche et baigne le premier plan; deux hautes pierres sur lesquelles une troisième est placée horizontalement, se voient du même côté. (Idem.)

21. Fontaine du jardin Borghèse (Rome).

La fontaine, supportée par des chevaux marins, un peu à droite de la composition, est formée de trois bassins superposés d'où l'eau retombe. Quatre jets d'eau s'élancent d'en bas. Le fond du paysage est fermé par de magnifiques arbres. A droite, trois promeneurs, deux à gauche. (Mai 1822; imp. par Villain.)

22. Le Capo di Monte (Naples).

A droite et à gauche, deux rochers entre lesquels on aperçoit deux monuments; plus loin se distinguent de nombreuses maisons: quelques figures à droite sur le premier plan. (Idem.)

23. Le pont Alla Carrago (Florence).

Sur le pont, qui se trouve à droite, plusieurs voitures et de nombreux passants; deux maisons sur le second plan; à droite, plusieurs groupes dans différentes occupations; et charrette traînée et poussée par des hommes; une chapelle et, derrière, la rivière. (Juin 1822.)

24. Vue du Château de l'OEuf (Naples).

A droite, quelques maisons sur un rocher à pic, au-dessous duquel se voit un grand bâtiment; quais animés par une population nombreuse; en face et dans le lointain, le château d'immense proportion; à gauche, la mer sur laquelle voguent quelques barques. (Mai 1822; idem.)

25. Château de la reine Jeanne (Naples).

La façade du château se présente obliquement à gauche, au second plan; le premier et principalement le côté gauche se composent d'énormes quartiers de roche; la mer à droite, le Vésuve qui fume et cinq figures.

26. Le temple d'Esculape à la villa Borghèse (Rome).

Un peu à gauche et au fond du paysage, un temple grec à quatre colonnes surmonté de statues, devant une rivière et dans un délicieux bocage; de chaque côté, une statue assise sur un rocher; trois personnes sous le péristyle, trois autres de l'autre côté de l'eau; à droite, un arbre

étendant d'immenses branches et un groupe d'une statue et d'un aigle. (Avril 1822; idem)

27. Vue prise du chemin Neuf (Naples).

Le premier plan est formé par une côte fortifiée, à gauche de laquelle est placé un canon sur son affût; la mer, qui baigne le bas de cet ouvrage de défense, s'étend jusqu'à la ville, que l'on aperçoit dans le lointain. A droite, diverses constructions et une falaise, au haut de laquelle est une maison. (Mai 1822; idem.)

28. Route de Simplon (lac Majeur).

La route borde le lac qui s'etend au second plan à droite; plusieurs barques sont attachées à ses rives; les ondulations des collines indiquent dans le lointain le point où la terre et l'eau se confondent. Deux grands arbres à gauche et quelques figures sur cette route qui se perd en contournant le lac. (Juillet 1822; idem)

29. Vue prise du jardin de la villa Sommariva (Cadenabia).

Paysage; de grands arbres à droite, une colline au fond à gauche; du même côté, un monsieur et une dame, que nous avons retrouvés souvent dans cette suite et qui semblent être l'artiste et sa femme, ayant un guide derrière eux, portant un carton sous le bras et un grand parasol. Ils contemplent une vue qui ne nous est point indiquée. (Juin 1822; idem.)

30. Reste d'un grand théâtre, bâti sur les dessins de Vignole (Parme).

A gauche est la scène; les rideaux sont soutenus artistement par des statues; une fresque règne dans toute la hauteur ; plusieurs statues se voient dans leurs niches. Un escalier se trouve à droite, conduisant à un côté d'un monument ; à gauche de l'escalier, est une statue équestre entre deux statues. Différents groupes de personnages sont parsemés dans ce splendide intérieur. (Mars, 1822, idem.)

VUES, MONUMENTS ET PAYSAGES.

GRANDES ET PETITES PIÈCES.

1. « Porte de Damas à Jérusalem. » Lith. de G. Engelmann, planche quatorzième du voyage dans le Levant, par M. le comte de Forbin, Paris, de l'imprimerie royale, 1829.

Ce monument très-ancien, et de la meilleure époque de l'architecture arabe, d'après la table des planches de l'ouvrage en question, est près du côté intérieur de la ville. A droite, trois hommes, deux assis, un couché contre des pierres; les deux premiers ont la pipe à la main; à

gauche, un groupe plus rapproché, également de trois personnes, une assise, deux debout, dont l'une tient une croix. Un cocotier se penche entre la porte et un pan de mur, formant le premier plan de ce côté.

2. « Escalier de la grande Tour, château d'Harcourt. » P. 51. Lith. de G. Engelmann.

Une châtelaine, vêtue d'une robe de satin blanc, garnie de velours, de dentelles et de rubans, ornements que l'on retrouve au corsage, à la ceinture et aux manches, descend l'escalier : elle est décolletée, mais la naissance des seins est dérobée par une légère draperie ; elle a un collier de perles et des pendants d'oreilles analogues ; un voile, qui laisse voir une partie des cheveux, entoure la tête, et passant derrière l'épaule gauche, enveloppant l'avant-bras, flotte presque par terre. Elle est dans l'embrasure d'une porte, la main droite appuyée sur le bras gauche d'un jeune seigneur, qui, le pied gauche posé sur une marche plus bas et l'autre pied sur la marche suivante, tient de la main droite une canne et son chapeau en feutre garni d'une plume et de rubans. Il est habillé de satin, de rubans et de dentelles, comme la dame qu'il accompagne ; un manteau de velours est jeté sur ses épaules. Il tourne la tête vers celle qu'il aide à descendre ; de longs cheveux bouclés lui tombent sur le cou. La lumière vient, par une ouverture de gauche, éclairer les deux personnages. (*Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France*, par MM. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. De Cailleux. Paris, imp. de P. Didot aîné, 1820, 1825.)

3. « Ruines de l'abbaye de Saint-Wandrille. » Pl. 22. Lith. de G. Engelmann.

Les ruines d'architecture ogivale, et, à droite, un bouquet d'arbres, servent de fond à cette composition. Sur le premier plan est une scène de prédication; à droite, un moine tenant un crucifix de la main droite, monté sur une pierre, s'adresse à un assez grand nombre de fidèles qui l'écoutent et l'entourent, groupés d'une façon variée. (Id.)

4. « Intérieur de l'église de Graville. » Pl. 52. Lith. de G. Engelmann.

C'est la vue de la chapelle Saint-Honoré : au fond, au milieu d'une porte de forme ogivale, une grande statue dans une niche. Un peu à droite, et en dehors de la porte, un ouvrier assis, ayant près de lui une bêche et une pioche, semble endormi. Tout à fait à droite, une grosse pierre appuyée contre le mur extérieur de la chapelle. (Id.)

5. « Chambre d'Henri IV, au château de Mesnières. » Pl. .... Lith. de G. Engelmann.

A droite, assise dans un fauteuil à dossier très-élevé, une dame tient une lettre de la main gauche, et regarde du côté opposé. C'est Gabrielle

d'Estrées, « lisant une lettre d'Henri IV, dans la chambre que ce roi a habitée au château de Mesnières. » A sa gauche, sur une table, est un coffret ouvert où se trouve la correspondance de son royal amant. Gabrielle est éclairée par une fenêtre dont les rideaux entr'ouverts sont rejetés sur le dossier de son fauteuil. Au fond, au milieu de la chambre, mais un peu à gauche de la composition, se trouve un lit aussi large que long, à colonnes et à baldaquins; les colonnes sont enveloppées par les rideaux, et les baldaquins ornés de fleurs de lis alternent avec des H. (Id.)

6. « Caveau de l'église de Notre-Dame, renfermant les débris des comtes d'Eu. » Ce caveau se trouve sous le chœur de l'église. 1822. Lith. de G. Engelmann. (Pl. 90 du *Voyage en Normandie.*) Dimension : Largeur, 264 mill.; hauteur 193 mill.

Intérieur rempli de fragments de sculpture éclairés par la droite. Trois fenêtres grillées dans le fond, une statue debout à gauche, et sur le premier plan à droite, un dessinateur.

6bis. « Vue générale de la rade de Toulon et de la flotte française, pour l'Expédition d'Afrique. » Dessinée d'après nature par Eugène Isabey. Lithographiée par son père, 1830. Les vaisseaux par A. Saint-Aulaire.

Grande pièce, large de 2 m. 75 c., haute de 27 c. Tous les points topographiques sont indiqués dans le haut, par des traits parallèles.

7. « Armée française en Afrique. Situation du camp du 16 au 18 juin 1830, à Torre Chica. » Dessinée d'après nature par Eugène Isabey. Lithographiée par son père, 1830. Les vaisseaux par Saint-Aulaire.

Grande pièce large de 2 m. 40 c., haute de 27 c. Avec les indications topographiques comme la précédente.

Les deux pièces précédentes sont l'une et l'autre d'une exécution franche et grasse.

AUVERGNE.

8. « Vallée de Royat, près de Clermont; » haut. 209 mill., larg. 181 mill.

Paysage boisé et accidenté ; à droite sur le devant, des rochers; à gauche, quelques maisons dans un enfoncement; derrière, un chemin sur lequel passe un homme vu de dos, un bâton sur l'épaule, conduisant un enfant. (Lith. de G. Engelmann, 1818.)

SUISSE.

9. « Vue du mont Blanc, prise du village de Chamounix ; » haut. 177 mill., larg. 133 mill.

Le mont Blanc s'élève dans le fond, de gauche à droite : des deux côtés, au pied de la montagne, des habitations en bois sur divers plans. (Imp. sur papier teinté.)

FRANCE.

10. « Le Val près l'Ile-Adam. »

Paysage présentant des arbres de toutes espèces et de toutes formes ; des pierres au bord d'un chemin, à gauche, 1818.

11. « Escalier de l'hôpital à Aix en Savoie ; » haut. 182 mill., larg. 141 mill.

Intérieur architectural : l'escalier en pierre est à droite ; sur le premier palier, au-dessus de cinq marches, on aperçoit la moitié d'une porte gothique ; des colonnes au centre soutiennent des voûtes ogivales ; une fenêtre éclaire la gauche. (Imp. sur fond teinté.)

12. « Paysage ; » haut. 162 mill., larg. 116 mill.

Au fond, au centre et sur une hauteur, une église se détache sur un ciel nuageux ; à gauche, une hauteur ; à droite, une profondeur de terrain et un pont. Sans fig. (Imp. sur fond jaune.)

13. « Carrière près de l'Ile-Adam ; » haut. 108 mill., largeur 148 mill.

Double entrée de la carrière prise de l'intérieur ; la plus grande, à gauche, laisse apercevoir un morceau de ciel et un bouquet d'arbres. Sans fig. (Cette pièce existe imp. sur fond jaune et en blanc avant la lettre.)

14. « Prédication ; » haut. 103 mill., larg. 73 mill.

Un énorme pilier auquel est adossée la chaire, où le prédicateur élève une croix de la main droite, est au milieu de la composition ; des deux côtés, un grand nombre de fidèles. (Imp. sur papier teinté.)

15. « Femme voilée et quatre enfants ; » haut. 113 mill., largeur 83 mill.

Une femme debout, la tête voilée, s'appuie contre une balustrade en bois : devant elle, se trouvent ses quatre enfants, deux couchés et deux assis sur de la paille ; une chandelle placée au milieu d'eux éclaire d'une façon pittoresque cette scène qui se passe près d'une église, dont on aperçoit une croisée en haut à gauche ; à droite, sur le devant, le tronc d'un arbre. (Imp. sur papier jaune.)

16. « Hiver; » haut. 115 mill., larg. 80 mill.

Effet de neige vu de l'intérieur d'un hangar ; une femme en franchit les trois degrés pour se diriger vers une chaumière à gauche.

17. « Effet de brouillard ; » haut. 88 mill., larg. 116 mill.

Rivière, bordée d'arbres des deux côtés; dans le fond une église ; à gauche sur le devant, on voit une barrière et une croix de bois.

18. « Bal déguisé de J. Isabey. — Messieurs, montrez-moi vos billets ; » haut. 84 mill., larg. 59 mill.

Petite pièce cintrée par le haut; un pierrot, donnant le bras à une dame, a présenté sa lettre à un domestique habillé en Espagnol, qui la lit à l'aide d'une bougie qu'il tient de la main gauche. (Lith. de G. Engelmann.)

19. « La Balançoire. »

Titre d'une romance; musique et, je crois, paroles aussi d'Amédée de Beauplan. Pièce en largeur, signé au bas, à gauche, J.-J. B. Deux femmes, l'une debout, l'autre assise sur l'escarpolette, sont balancées par deux messieurs, dans un paysage.

20. « Paysage avec pièce d'eau ; » haut. 119 mill., largeur 168 mill.

Jardin de la manufacture de Sèvres-sous-Bois, avec un bassin à gauche; tas de pierres sur le premier plan, à droite et dans le fond. (Lith. de G. Engelmann.)

CARICATURES DE J. I.

1818, à Paris, chez l'auteur, rue des Trois Frères, n° 7, chaussée d'Antin, et chez Alp. Giroux, rue du Cocq Saint-Honoré. — Lithographie de C. Motte.

TITRE EN RÉBUS.

K. Ri. 4. — hure (de sanglier), 10 et un abbé (caricatures d'Isabey).

N° 1. Le Salut.

Un cavalier, à gauche, s'incline tellement, que son chapeau touche à terre : de l'autre côté, une dame répond en minaudant à ce salut ; elle a un éventail dans la main droite, relevant de la main gauche son châle qui lui est tombé des épaules et tendant en avant un joli petit pied bien cambré.

N° 2. Achat d'un journal.

Un bonhomme de l'ancien régime est accroupi contre une borne, pour satisfaire un besoin impérieux ; près de la borne sont placés sa canne,

son parapluie et son chapeau. Il achète un journal à un homme du peuple en sabots et en bonnet de coton, qui tend la main, d'un air narquois et malicieux, pour recevoir la monnaie que l'autre cherche dans sa poche. Malheureux journal ! Je ne sais quelle est ta nuance politique, mais je ne prévois que trop ton vilain sort.

N° 3. Le Lorgnon.

Un marquis à mine de sanglier, chapeau sous le bras, canne à la main, lorgne une coquette surannée, à tête de mouton, en robe garnie de fleurs, avec plume dans les cheveux ; elle a des bras et des mains de poupard ; ses seins semblent entraînés par leur masse à droite et à gauche.

N° 4. Le Barbier.

Il est dans la position du colosse de Rhodes, bras retroussés, cheveux ébouriffés, dans lesquels est fixé le peigne classique, faisant la barbe à un gros petit homme, arrondi en potiron : sur une chaise, se trouvent l'habit, la perruque, la canne de la pratique, plus le plat à barbe ; de l'autre côté, à droite, un chapeau est par terre, dans lequel se voient les instruments du Figaro.

N° 5. La Promenade.

Voilà bien un couple qui est la preuve vivante de ces paroles : Les extrêmes se touchent ; il est vu de dos. A droite, le cavalier sec et maigre, taille de carabinier, cheveux en ailes de pigeon, habit en queue de morue, de la poche duquel pend un mouchoir ; tenant son chapeau de la main droite. Son incomparable moitié, coiffée d'un chapeau orné de fleurs, vêtue d'une robe garnie de fleurs aussi, donne le bras à son peuplier de mari : elle relève sa robe de la main gauche, pour nous montrer des jambes d'éléphant. L'auteur laisse spirituellement deviner dans les omoplates chargées de graisse, la ressemblance d'une autre partie du corps. Trop heureux mari, s'il pouvait, comme Briarée, avoir cent bras !

N° 6. Le Coup de vent.

Un couple bourgeois lutte héroïquement contre le vent : le parapluie est renversé ; chapeaux, perruque, s'envolent ; la robe de la pauvre épouse lui est passée par-dessus la tête, laissant à découvert le corset et les formes du corps très-ostensiblement dessinées par le perfide élément.

N° 7. Séminariste et vieille marquise.

Le séminariste a l'air d'un vrai idiot : la partie supérieure de son visage est horriblement proéminente ; il tient la main gauche sur le cœur. La marquise en robe Pompadour garnie de rubans, chaussée de mules, coiffée d'un bonnet assorti à la robe, passe sa main droite derrière le cou de l'abbé, lui touchant le menton de la main gauche d'une façon familière et peut-être provoquante.

N° 8 La Lassitude.

Les deux personnages de cette caricature sont assis sur un sofa: un homme d'un âge déjà mur, à gauche, est endormi; son costume est débraillé, sa perruque abandonne son crâne nu; sa figure est laide et indique un profond assoupissement. A son côté, une grosse mère, un pied placé sur un tabouret, l'autre sur le sofa, bâille et lève en l'air ses affreux bras. Que veut dire cet accablement? D'où vient tant de fatigue? Notre artiste va nous répondre par un détail spirituel, qui est le mot de l'énigme de cette pièce. Interrogez la chandelle qui est à gauche de celui qui vient peut-être d'exécuter un des travaux d'Hercule; elle est brisée, et s'incline aussi piteusement que la tête de notre héros.

N° 9. La Confidence.

Un individu, dont l'extérieur n'annonce pas grand'chose de bon, chapeau sur l'oreille, redingote boutonnée, canne sous le bras, parle à l'oreille d'un sec et maigre personnage, décoré, qui l'écoute avec une grande attention, les mains dans les poches, son tricorne sous le bras gauche.

N° 10. La Partie de cartes.

Un prélat, assis sur un fauteuil recouvert d'une housse, a pour partenaire une dame, qui n'est que légèrement indiquée. Une autre dame se tient debout près d'un écran, regardant la partie de cartes : derrière elle, à gauche, est la cheminée flanquée de ses pelles, pincettes et soufflet. Elle a relevé sa robe pour se chauffer, et présente au feu... quoi?...... Devinez.

N° 11. Le Bossu en promenade.

Cette caricature est la contre-partie de celle décrite sous le n° 5. Une femme démesurément grande, costume empire, taille sous le bras, robe étriquée, décolletée outre mesure, manches courtes avec des gants longs dits passe-coudes; — son chapeau très-relevé est orné de grosses roses, une longue écharpe passée dessus retombe devant de chaque côté : elle donne le bras à son cavalier qui est juste moitié moins grand qu'elle. Celui ci la regarde amoureusement; son costume est élégant, une bague brille à son petit doigt; une grosse breloque, attachée à un long ruban rouge, pend sur son pantalon; il tient une badine sous le bras gauche.

N° 12. Le Double Clystère.

Un mari et une femme sont occupés, on ne peut plus prosaïquement, à prendre chacun un lavement: le magot de mari, en chemise et orné de son casque à mèche, appuie d'une mine piteuse contre le lit son instrument aquatique. A gauche, son épouse à cheval sur le coin d'une chaise, pousse le manche de son instrument; un petit pot contenant probable-

ment une substance onctueuse est placé prudemment sur la même chaise ; par terre, à droite, on voit un pot à l'eau et une bouillotte. Cette pièce ne manquera pas d'un certain intérêt pour celui qui voudra décrire les transformations de cet instrument quelquefois si utile et si prisé par nos voisines d'Outre-Manche.

Ces douze caricatures s'attaquant aux mœurs de l'époque renferment sans doute quelques allusions politiques, dont il est difficile de découvrir le sens aujourd'hui. Elles sont spirituelles de touche, intéressantes et harmonieuses de détails ; elles existent coloriées assez délicatement pour que la verve du maître n'en soit point altérée.

PORTRAITS.

1. Évariste Parny. Lithog. de C. de Lasteyrie.

Buste vu de profil : cheveux abondants et bouclés recouvrant une partie du front, cravate de mousseline blanche, col droit, habit à ample collet ; signé J. Isabey.

2. F. Thomas, par son ami J. Isabey. Lithog. de G. Engelmann.

Buste de trois quarts tourné à droite, nez fort et busqué, bouche petite, lèvres minces, expression fine, col droit, cravate de mousseline blanche, gilet de dessous et habit noir.

3. A. Dubois. Lithog. de G. Engelmann. Peint par F. Gérard, lithographié par J. Isabey; Paris 1818. S. T. C. : buste de 54 millimètres.

La figure, presque de profil, laisse cependant voir les yeux ; la tête est chauve. Au-dessous du nom est représenté le serpent emblématique de la médecine. — Il existe des épreuves avant toutes lettres.

4. Sophie Gail. Par son ami J. Isabey, 1819.

« Et la main qui tirait de la lyre des sons si harmonieux s'est glacée !
« Et la voix qui modulait des accents si mélodieux s'est éteinte ! »
(Extrait de la Notice nécrologique sur madame Gail ; par A.-V. Arnault). Lithog. de G. Engelmann. — Il existe des épreuves avec la dédicace seule et le nom du personnage, lithographié *au crayon* et sur fond blanc,

Buste dont la tête de trois quarts est tournée à droite : les yeux grands et beaux, nez fort, mais bien fait, bouche ressortie, lèvres épaisses ; elle est coiffée d'un turban surmonté de roses. Quelques mèches de cheveux légèrement frisés s'en échappent. La robe est montante : une collerette très-haute, car elle est à trois rangs, entoure le cou. Des hachures de chaque côté des épaules servent de fond.

5. Le prince Eugène, S. T. C. Impr. lithographique de C. Motte. Peint à Vienne en 1814, par J. Isabey. Lithographié par S.-J. Legros; terminé par Isabey.

La tête de trois quarts est tournée à droite; les cheveux clair-semés sont ramenés sur le front; favoris et moustaches; habit d'officier général avec plusieurs décorations.

6. Le général d'Albignac. Lithog. de Villain. A gauche, Jacques pinxit, 1825, à droite, J. Isabey del.

La tête, vue de trois quarts, est légèrement tournée à gauche. Costume de général avec plusieurs décorations.

7. Eugène Isabey. Lith. de G. Engelmann. S. T. C., h. 113 mill.

Buste de trois quarts tourné à droite; cheveux bouclés tombant sur le front; moustache naissante, col droit, cravate noire, gilet blanc et habit noir.

8. Madame d'Osmond. Lith. de G. Engelmann. Signé à droite avec la date 1821, h. 170 mill.

Buste entouré de nuages par le bas; la figure, vue de trois quarts, est tournée vers la gauche, le corps au contraire est dirigé à droite; une plume sert d'ornement aux cheveux, ainsi qu'un voile qui retombe sur l'épaule droite; une ruche entoure le cou et descend entre les seins. Un médaillon, sur lequel est représentée une croix, suspendu par un double ruban, est attaché à sa ceinture. Au bas du portrait, des armoiries séparant les lettres D et O, avec la devise : *Nihil obstat.*

9. S. A. R. Madame la Dauphine. Lith. de Villain.

Le buste et la figure sont de trois quarts fuyants et tournés à gauche : ses cheveux bouclés sont ornés d'un diadème caché en partie par des plumes; ses oreilles, de pendants analogues au diadème; une boucle de cheveux lui retombe sur l'épaule droite; un voile descend derrière la tête, enveloppe le cou et la poitrine, et laisse seulement le bras visible. Cette figure, noble et belle, est en même temps empreinte d'un sentiment profond de tristesse.

10. Duc Mathieu de Montmorency, mort à 3 h. le vendredi saint, 1826, dédié au Roi par son très-humble, très-soumis et très-fidèle sujet J. Isabey. Impr. lith. de Bove, dirigée par Noël aîné et comp. Hauteur, y compris un riche encadrement, 333 mill., larg. 232.

Le buste, vu de trois quarts, est tourné à gauche; le duc est en habit

noir dont la boutonnière est ornée de décorations, avec une chemise à jabot, une cravate blanche et un col droit. Au bas du portrait est une vignette représentant le moment de sa mort : il est à genoux entre deux dames, vis-à-vis l'autel de l'église Saint-Thomas d'Aquin. Sa famille et ses amis se tiennent derrière debout ou agenouillés; à gauche, sur le premier plan, est un groupe de quatre personnes en prière. Sur une banderole surmontant la couronne ducale, qui est elle-même au-dessus des armoiries, se trouve la devise « *Dieu aide au premier baron chrétien* » et au-dessous en grec : ΑΠΛΑΝΟΣ. Au bas, dans un ovale surmonté d'une croix : QUALIS VITA TALIS MORS.

11. Buste de fantaisie, 1818. S. T. C.; haut. 122 mill. Imp. lith. de Langlumé.

Jeune femme coiffée d'une toque surmontée de plumes et à laquelle est attaché un voile tombant à droite; figure de 3/4, légèrement penchée; boucles nombreuses sur le devant de la tête; la poitrine découverte et encadrée par les ruches qui garnissent la robe. (Sur fond jaune.)

12. Mademoiselle de Pavant? Lith. de G. Engelmann, S. T. C.; haut. 122 mill.

Jeune femme vue presque de face, la figure légèrement tournée à droite; la coiffure consiste en une toque que l'on entrevoit à gauche, ornée par le milieu d'une plume et d'un voile qui, passant par le derrière de la tête, vient, par l'épaule gauche, s'attacher sur la poitrine; le cou est caché par une ample collerette dentelée et à plusieurs rangs, et des dentelures aux manches; un médaillon suspendu à une chaîne se voit à la ceinture.

13. Mademoiselle Ledieu? Lith. de C. Motte, S. T. C.; haut. 124 mill.

Buste de face, la tête presque de profil, tournée vers la droite; coiffure en cheveux, recouverte d'un voile passant sur une large collerette que l'on voit en haut, en bas, et descendant sur le sein gauche.

14. Mademoiselle Harmitt; hauteur 132 mill., largeur 100 mill.

Portrait dans un ovale à mi-corps; la figure presque de face, le corps un peu tourné à gauche; des cheveux bouclés de chaque côté des tempes; un voile attaché à une ferronnière retombe derrière la tête et vient entourer le cou pour descendre sur le bras droit.

15. Portrait d'homme, S. T. C. Signé à gauche, daté à droite (1823).

Buste légèrement tourné à gauche, d'une grande finesse d'exécution,

les cheveux ramenés sur le front; habit noir, gilet blanc, cravate blanche.

16. Portrait d'homme, S. T. C. Signé et daté à gauche (1825).

Buste encadré, sur fond délicatement estompé.

La tête vue de face, cheveux abondants et favoris commençant à blanchir ; même costume que le précédent.

LA PEINTURE,

POËME TRADUIT DU LATIN DE C. A. DUFRESNOY.

Ce poëme didactique, qui a joui d'une grande réputation non-seulement parmi les lettrés, mais encore parmi les artistes, est aujourd'hui à peu près oublié, après avoir été réimprimé et traduit bien des fois. Nous croyons devoir lui redonner l'importance qu'il mérite, en en publiant une traduction nouvelle en vers, qui offre toute la précision et toute la clarté du latin. L'auteur de cette traduction, encore inédite, quoique annoncée dans le *Bulletin des Arts* en 1848, est M. H. Bernay, le savant et élégant traducteur de la *Poétique* de Jérôme Vida (Nevers, impr. Renaudin-Lefèvre, 1845, in-8°). Charles-Alphonse Dufresnoy n'a pas laissé, comme peintre, un nom digne d'être placé à côté de ceux de ses contemporains, Lesueur, Poussin, Mignard et Lebrun, mais son poëme, *De arte graphicâ,* publié après sa mort par Mignard en 1668, renferme un des meilleurs enseignements qu'on doive proposer aux jeunes artistes. C'est à ce titre surtout que nous en imprimons une traduction en vers qui peut lutter avantageusement avec celle d'Antoine Renou (Paris, Didot, 1689, in-8°), et qui est bien supérieure aux traductions en prose de Roger de Piles et de Rabany de Beauregard.

P. L.

Qu'un peintre soit poëte! En effet, la peinture,
Comme la poésie, a pour but la nature;
Rivales l'une et l'autre et sœurs tout à la fois,
On les voit échanger leurs noms et leurs emplois :
Un tableau doit parler comme la poésie,
Et le vers, des couleurs emprunter la magie.
Ainsi que le poëte, épris du merveilleux,
Un peintre en ses travaux cherche à plaire à nos yeux,

Et jamais son pinceau ne devient l'interprète
De ce que n'admet point la muse du poëte.
Pour honorer l'autel et la religion,
Jusqu'aux cieux élevant leur sublime crayon,
Ils abordent la cour du maître du tonnerre;
Ils pénètrent des dieux le sacré sanctuaire,
Admirent leurs discours, leurs célestes clartés,
Et livrent aux mortels les plus vives beautés;
Bientôt, sur l'univers réunissant leurs veilles,
Ils recueillent des traits dignes de leurs merveilles,
Déroulent devant eux les annales des temps,
Pour y puiser partout des sujets éclatants.
S'ils ont en leur pouvoir le ciel, la terre et l'onde,
Pourtant de cette mine abondante, féconde,
Ils choisissent des faits dont la célébrité
Mérite de passer à la postérité;
Pour le siècle à venir, de là ces noms sublimes,
Ces belles actions, ces héros magnanimes,
Ces chefs-d'œuvre divins enfantés pour jamais;
Tant les arts immortels ont de force et d'attraits !...

Pour exprimer ici le nombre et l'harmonie,
Je n'ai point d'une Muse invoqué le génie;
La raison dans mes vers est mon seul ornement.
Un précepte à donner s'énonce simplement.
La matière demande un tour net et facile;
Je dois moins plaire, ici, que vouloir être utile.

Loin de moi d'entraver de vulgaires talents,
D'étouffer le génie en ses nobles élans;
Ni de règles bâtir un long échafaudage;
A l'artisan laissons la routine et l'usage.
Exigeons pour l'artiste un esprit riche, orné;
Par une longue étude un talent façonné.
Que l'art en ses travaux me montre la nature;
Que, fait pour le génie, il l'échauffe, l'épure;
Que le génie aussi, loin des jeux du hasard,
Pénètre en grandissant tous les secrets de l'art.
La nature est ici la règle souveraine;
Qu'il y puise le beau qui plaît et nous entraîne;
Qu'il suive des anciens le goût pur, délicat;
Il est, sans leur appui, barbare, sans éclat;

Son audace souvent néglige ou déshonore
Les principes du vrai dans un art qu'il ignore.
« Rien, ont dit les anciens, n'est plus indifférent
« Qu'un poëte vulgaire ou qu'un peintre ignorant. »

Connaître, aimer, poursuivre, est toute une espérance;
J'attends enfin le prix de ma persévérance;
Pourtant la vérité qu'offrira le hasard
Ne sera pas le beau qui s'accorde avec l'Art;
Car il ne suffit pas, en copiste servile,
De rendre la nature ou pompeuse, ou stérile;
Arbitre de son art, prudent, judicieux,
Un peintre n'y prendra que des traits merveilleux;
Que, suivant son talent, il ajoute ou corrige,
Et du beau fugitif me montre le prestige.

Sans les secrets de l'Art et son flambeau divin,
La pratique s'égare aux abords d'un ravin,
Et ne fera jamais rien de grand et d'illustre;
La théorie aussi lui doit son plus beau lustre;
Qu'elles marchent ensemble à d'immortels travaux
Apelles décrit moins qu'il ne peint ses tableaux.

On ne peut définir le beau par excellence;
Mais sans expliquer l'Art dans sa plus belle essence,
Je tenterai pourtant quelques faibles essais;
De la nature osant pénétrer les secrets,
Et de l'art des anciens empruntant les modèles,
Je m'appuîrai toujours sur ces guides fidèles;
C'est ainsi que les soins de l'esprit et du cœur,
Complètent le génie, en tempèrent l'ardeur.
Toute chose a son terme et certaine mesure;
Hors de là, le vrai bien toujours se dénature.

Cela posé, je veux un sujet noble, beau,
Qui puisse se prêter aux charmes du pinceau;
Où dans tout son éclat l'Art se caractérise,
Et qui sans nul effort nous plaise, nous instruise.

Je commence. D'abord maître de son objet,
Que sur la toile un peintre esquisse son sujet,

En dessine la forme, en marque l'ordonnance;
Qu'il s'élève, enflammé par la douce influence
Et de l'art des neuf Sœurs, et des feux d'Apollon :
Ce premier pas chez nous s'appelle INVENTION.

Des ombres et des jours pressentez l'harmonie ;
Toujours qu'à la beauté la grâce soit unie.
Des poses combinez le rapport et le ton.
Soyez vif, ingénu dans votre expression.
Aux règles des anciens soumettez vos ouvrages,
Étudiez les temps, les mœurs et les usages.
N'allez pas m'exposer, au milieu du tableau,
Rien de vain, d'inutile, ou qui ne tende au beau.
La Peinture saura, comme la tragédie,
Sur l'objet principal déployer son génie ;
Tout l'art doit s'y porter; et c'est là le talent
Qu'un maître et le travail donneront vainement.
C'est peu que de vouloir être peintre ou poëte;
Le cœur doit ressentir une flamme secrète.
Tous n'ont pas de Corinthe admiré la beauté;
Ainsi tous n'auront pas de la Divinité
Cette émanation, cette flamme de vie
Qu'autrefois dans les cieux Prométhée a ravie.
La Peinture, en Égypte informe et sans fraîcheur,
S'épura chez les Grecs, acquit plus de vigueur;
Elle y parut bientôt si brillante et si pure,
Que le travail sembla surpasser la nature.

Seulement, de manière entre elles différant,
Quatre écoles jadis tinrent le premier rang;
Ce sont Rhodes, Corinthe, Athènes, Sicyone.
Cette manière propre, et pourtant toujours bonne,
Distingue leurs chefs-d'œuvre, archétypes de l'art,
Que les siècles jamais n'égalèrent plus tard.
C'est là que vous prendrez vos plus parfaits modèles.
Que vos poses, toujours grandioses, fidèles,
Des membres vus de face augmentent la vigueur;
Que d'autres à leur tour contrastent de douceur;
Sur un centre commun chaque forme à sa place,
D'elle-même viendra se mouvoir avec grâce;
Que, pareils à la flamme, au serpent sinueux,
Les contours en soient purs, faciles, onduleux;

Que le doigt, pour le dire, y glisse sans rudesse ;
Qu'ils soient menés de loin, et pleins de morbidesse.
J'aime sans confusion des muscles bien liés ;
Surtout, au mode grec qu'ils soient appropriés,
Peu nombreux, tels qu'ils sont dans la manière antique.
Soyez savant encor dans l'art anatomique ;
Par un heureux accord, que vos membres placés
Se trouvent sagement pour l'ensemble agencés.
L'objet, sous l'angle optique, au lointain diminue ;
Et tout doit converger sous un seul point de vue ;
Pourtant la perspective, art sans doute excellent,
N'est pas ce qui complète ou forme le talent ;
Il sait, dans nos travaux, utile auxiliaire,
Accélérer nos pas, nous aider à bien faire ;
Modérons-en l'emploi ; car le simple regard
L'emportera souvent sur les règles de l'art.

Variez la couleur, la forme du visage ;
La teinte, les cheveux changeront selon l'âge ;
La figure de l'homme, ainsi que les climats,
Aujourd'hui donne un ton qu'hier je n'avais pas.
Qu'à la tête assorti tout membre se conforme ;
Qu'un voile, bien jeté, du corps rende la forme.
En vos poses suivez l'action d'un muet.
Qu'au milieu du tableau, le principal sujet
Se voie au premier plan, sans qu'aucune figure
N'en blesse la lumière aussi vive que pure.
Vos groupes réunis, chaque membre placé,
Ménagez à l'entour quelque endroit espacé,
Et que l'œil divisé, parcourant votre ouvrage,
Ne soit point offensé d'un vain papillotage:
Que sans confusion, vos groupes dessinés
Me présentent des traits savamment combinés.
Que tout membre arrêté diversement se trace,
Et que chaque figure avec ordre se place.
Gardez de les poser trop uniformément ;
A chacune imprimez un trait, un mouvement.
Sachez en varier l'attitude, la pose,
Et qu'avec art toujours l'une à l'autre s'oppose,
Votre tableau fût-il réduit à peu d'acteurs.
Que ce bord ne soit pas chargé de spectateurs ;

Ni que vide ou désert cet autre ne me glace;
Sans qu'il soit trop confus animez tout l'espace.
Votre choix est fixé, vos sujets sont heureux,
Pour le nombre toujours montrez-vous rigoureux.
Des deux parts calculez, mesurez l'ordonnance;
Que tout votre travail sagement se balance.
Des groupes trop nombreux se traitent rarement;
Plus rarement encor l'ouvrage est excellent;
Dans le sens opposé l'on réussit à peine;
Ces groupes en effet dispersés sur la scène
La privent de grandeur, de repos, d'unité;
J'aime mieux qu'un sujet agisse en liberté.
Il se peut cependant que, sur un vaste espace,
La foule à flots pressés se grossisse, s'amasse;
Que les yeux et l'esprit alors d'un seul élan
Embrassent chaque objet, en saisissent le plan.

Les jointures parfois sous les plis se devinent;
Toujours à découvert que les pieds se dessinent.

Un personnage est-il en arrière jeté?
Qu'il conserve ses traits, sa vigueur, sa beauté;
Qu'avec les mains la tête heureusement tracée
S'accorde par le ton, le geste et la pensée.

Fuyez ces aspects faux, ces contours adoucis,
Ces mouvements forcés, ces ingrats raccourcis,
Et de lignes sans fin l'uniforme assemblage,
Leur extrême roideur glacerait votre ouvrage.
Loin de nous cet excès de dessin maniéré;
Laissons au géomètre et l'angle et le carré.
Ennemi d'une ingrate et froide symétrie,
Que le tout, je l'ai dit, se contraste, se lie.
Cherchez dans votre ensemble une juste unité;
Le reste aura son prix, sa force, sa beauté.
Tout en restant fidèle aux lois de la nature,
Du génie et de l'art il faut suivre l'allure;
Sans la nature aussi, sans ses doctes leçons,
Ne suivez ni votre art, ni vos inspirations;
Si vous en négligez le vivant témoignage,
L'erreur croîtrait sous vous comme l'herbe au bocage;

Au terme un seul sentier de même nous conduit,
De même pour bien faire un seul but nous suffit.
Comme ont fait les anciens, imitez la nature,
Selon que le voudra l'objet ou la figure.

Ces marbres, ces tombeaux, ces vases ciselés ;
Ces restes merveilleux des siècles écoulés,
Un torse, un bas-relief, une médaille antique,
Tout doit être pour vous d'une étude pratique.
Parmi ces monuments votre sujet grandit;
A les considérer votre âme s'ennoblit.
De les voir égaler nous perdons l'espérance,
Et plaignons de ces temps le sort et l'ignorance.

Si le sujet est seul, que tout en soit exquis :
Ressemblance, beauté, traits, dessin, coloris.

Des vêtements tentons la superbe ordonnance;
Que la forme du corps s'y trace, s'y nuance;
Qu'un bel ordre partout, sans être confondu,
Le rende noblement, en dessine le nu.
Avec grâce en leur lieu, les masses réparties
Devront, sans les presser, en marquer les parties.
Les ombres et les jours, par de justes accords,
Aideront largement à modeler le corps;
Dans les vides surtout que votre draperie
Par des plis ménagés les accouple, les lie.
Des muscles trop nombreux, sentis trop fortement,
D'un membre ne sont pas le plus bel ornement;
De même pour les plis; qu'ils soient d'un faire large,
Qu'en les formant jamais le pinceau ne les charge;
Que l'ordre en soit uni, plein de simplicité,
Et partout qu'en leur jeu perce la vérité.
Distinguez-vous surtout par le goût et l'usage;
Qu'ils soient amples et longs pour un grand personnage;
Pour l'homme du hameau plus courts, moins copieux,
Et pour la jeune fille élégants, gracieux,
Mais les creux quelquefois vous semblent-ils trop sombres?
Qu'un rayon de lumière en soulève les ombres ;
Si la masse demande un vigoureux effet,
J'étends sur tout l'ouvrage un lumineux reflet.

Un attribut toujours distingue une figure;
Une déesse, un dieu, chacun a sa parure;
Ne l'embarrassez point d'un surcroît d'ornements;
Ne prodiguez jamais l'or ni les diamants.
Si pour atteindre un but, le pas est difficile,
A l'aide d'un tracé rendez-le-vous facile.
Consultez la nature; écoutez la raison,
Sa voix saura donner une utile leçon.
Conservez à chacun ses mœurs, son caractère;
Quel que soit le sujet, soyez toujours sévère.
Se montrer gracieux, noble, grand, naturel,
Est moins l'effet de l'art qu'un doux présent du ciel.
Chaque chose a sa place, et sa juste mesure;
Il faudra suivre en tout l'ordre de la nature :
Sur ma tête, au plafond, ne peignez point l'enfer,
Ni sous mes pieds brûlants les feux de Jupiter.
Peindre la passion, ou lui donner la vie,
De chaque être m'offrir la physionomie,
Et me tracer aux yeux les mouvements du cœur,
C'est là qu'est le pouvoir d'un art triomphateur.
Quelque dieu du pinceau tient en main le prestige;
Oui, le ciel seul inspire un aussi grand prodige,
Et ce rare talent n'est dû qu'à ces mortels
Dont les travaux divins méritent des autels.
J'abandonne aux rhéteurs le soin de les décrire.
Ce n'est, dit un ancien, qu'au milieu du délire,
En proie à mille feux animés et brûlants
Que l'âme s'abandonne à de nobles élans.

Le goût doit rejeter ces ornements bizarres,
Gothique invention de nos siècles barbares;
Ils rappellent ces temps où Rome à l'univers,
Au milieu des grandeurs, légua tant de revers.
L'art demeura plongé dans d'épaisses ténèbres;
C'est là qu'on vit périr tant de travaux célèbres.
La sculpture longtemps vécut près des tombeaux;
Quand la flamme à son tour dévore les tableaux,
Dans d'obscurs souterrains la peinture s'exile,
Et la crypte pour elle est le dernier asile.
L'Empire alors gémit sous le crime odieux;
Indigne des beaux-arts et du bienfait des cieux,

Il sentit de l'erreur la cruelle influence,
Et d'un siècle de fer la triste décadence.

Nul tableau de ces Grecs, autrefois renommés,
N'a pu percer l'horreur de ces temps opprimés ;
A l'artiste qui marche en la même carrière,
Rien ne nous montre plus leur touche, leur manière.
Qui pourrait, en effet, dans l'art du coloris
Aujourd'hui rappeler les règles de Zeuxis?
Zeuxis dont le pinceau tout-puissant de magie,
D'Apelle, au premier rang, égalant le génie,
Remplit tout l'univers de sa célébrité,
Et peut léguer sa gloire à la postérité.

(*La suite au prochain numéro.*)

DESCRIPTION SOMMAIRE DES OBJETS D'ART

faisant partie des collections du duc d'Aumale,

Exposés pour la visite du FINE ARTS CLUB, *le* 21 *mai* 1862.

Tel est le titre d'un volume magnifiquement imprimé à Londres, par Whittingham et Wilkins (in-8° de 83 p., tiré in-4°), et distribué seulement à quelques heureux privilégiés, par le noble et intelligent possesseur de ces admirables collections. Un des rares exemplaires qui sont venus en France est tombé entre nos mains, et nous nous sommes empressés d'extraire de ce catalogue tout ce qui concerne les tableaux, les miniatures, les dessins, les estampes, les vitraux, les mosaïques et les sculptures. Nous avons à regret négligé les chapitres si riches et si curieux des manuscrits, des livres et des reliures.

« Ce volume n'est pas un catalogue, dit l'avis placé en tête, mais une simple liste d'objets choisis pour représenter les diverses branches d'une collection, et exposés pour une occasion spéciale. »

Cette liste ou ce catalogue, en effet, est bien loin de faire connaître les collections d'art, de toute espèce, que S. A. R. Mgr. le duc d'Aumale a réunies à grands frais, avec autant de goût que de savoir, dans sa belle résidence de Twickenham. Il eût fallu plusieurs gros volumes pour décrire dignement ces collections et surtout la bibliothèque, qui est devenue la plus précieuse de toutes les bibliothèques formées par des amateurs en Europe. On sait que S. A. R. Mgr. le duc d'Aumale est à la fois son propre bibliothécaire et le conservateur de son petit Musée, et nous aimons à déclarer qu'il eût trouvé difficilement un bibliothécaire aussi instruit, aussi lettré, un amateur d'objets d'art aussi éclairé, aussi fin connaisseur, que lui-même. Personne assurément ne nous accusera de flatterie à cet égard.

Nous nous permettrons de rappeler ici que le roi Louis-Philippe a fait rédiger sous ses yeux la description des tableaux

de sa galerie, lorsqu'il était encore duc d'Orléans, et qu'il a rédigé lui-même en partie, lorsqu'il était sur le trône, la description du Musée de Versailles. C'est là un glorieux exemple que S. A. R. Mgr. le duc d'Aumale imitera peut-être un jour, en rédigeant, en publiant le catalogue général des collections de Twickenham. P. L.

TABLEAUX.

Écoles italiennes.

Albano (Francesco), dit l'Albane.

Né à Bologne en 1578, mort en 1660.

1. La Madeleine à mi-corps.

Botticelli (Alessandro Filipepi).

Né à Florence en 1447, mort ibid. en 1515.

2. La Sainte Vierge avec l'enfant Jésus et un ange qui lui présente des fleurs.

Sur bois.

Bronzino (Alessandro).

Né à Florence en 1536, mort en 1607.

3. Une Sainte Famille.

Au bas du tableau, sur un vase de cuivre plein d'eau, on lit la signature et la date.

Carracci (Annibale), dit le Carrache.

Né à Bologne le 3 novembre 1560, mort à Rome le 16 juillet 1609.

4. Le Sommeil de Vénus.

Tableau longuement décrit par Bellori (Vita dei Pittori, Pise 1821, p. 100) ; peint pour le cardinal Farnese, ainsi que les six tableaux suivants.

5. L'Aurore.
6. La Nuit.
7. Quatre petites toiles, représentant quatre Amours semant des fleurs, et destinés, selon toute probabilité, à accompagner le tableau : *Le Sommeil de Vénus* (n° 4).
8. Martyre de saint Étienne.

Provenant de la Galerie d'Orléans.

Fattore (Giov. Francesco Penni, dit Il).

Né à Florence en 1488, mort à Naples en 1528.

9. Copie du tableau de son maître Raphaël, « la Madonna

del Velo, » dont l'original existait à Loreto, et a disparu. Sur bois.

Giorgione (Giorgio Barbarelli, dit Il).

Né à Castelfranco vers 1477, mort en 1511.

10. La Femme adultère.

Giotto (Ambrogiotto di Bondone).

Né à Vespignano vers 1276, mort en 1336.

11. Groupe d'anges dansant en rond.

Guercino (Francesco Barbieri, dit Il).

Né à Cento près de Bologne en 1591, mort en 1666.

12. Descente de Croix.

Attribué à Longhi (Luca).

Né à Ravenne en 1507, mort en 1580.

13. Une Sainte Vierge avec l'enfant Jésus sur un trône. Au pied du trône deux saints, dont l'un, saint François, avec les stigmates aux pieds. Plus bas les portraits du donateur et de la donatrice.

Luini (Bernardino).

Né à Luino sur le Lac Majeur, vers 1460, mort après 1520.

14. La Nativité.
15. Tête de femme.

Mazzola (Girolamo di Michele).

Né à Parme, mort après 1580. École Lombarde.)

16. Un Amour endormi, d'autres jouent autour de lui.

Mazzolini (Lodovico).

Né près de Ferrare vers 1481, mort en 1530. Élève de Lorenzo Costa de l'École de Ferrare.

17. Ecce Homo.

Morone (Giovan Battista Moroni, dit Le).

Né à Albino, près de Bergame, vers 1510, mort en 1578.

18. Portrait d'un gentilhomme à mi-corps.
19. Portrait de femme.

Pellegrino di Modena.

Élève de Raphaël.

20. Madone assise et supportée par un groupe d'anges. A droite et à gauche saint Dominique, saint Sébastien, saint Jean-Baptiste, saint Étienne.

Perugino (Pietro Vannuci, dit Il).

21. Madone assise sur un trône, avec le Bambino, bénissant saint Pierre et saint Jérôme.

Primaticcio (Francesco).

Né à Bologne en 1490, appelé en France par François Ier, mort à Paris en 1570.

22. Portrait d'Odet de Coligny, cardinal de Châtillon.
Sur bois, porte la date 1548.

Pulzone (Scipione), dit Scipione di Gaeta.

Né à Gaëte vers 1550, mort vers 1590.

23. Portrait d'un vieillard à grande barbe, vêtu de fourrures.
23*bis*. Portrait d'un vieillard avec un emplâtre sur l'œil.

Reni (Guido), dit le Guide.

Né à Bologne en 1575, mort ibid. en 1642.

24. Madonna della Pace.

Romano (Giulio Pippi, dit Giulio).

Né à Rome en 1492, mort à Mantoue en 1546.

25. Portrait d'une Dame romaine.
Sur bois.

Rosa (Salvator).

Né à l'Arenella, près de Naples, le 20 juin 1615, mort à Rome le 15 mars 1673.

26. La Résurrection de Lazare.
Provenant, ainsi que les deux qui suivent, de la Chiesa del Popolo à Rome, 1802.
27. Tobie et l'Ange.
Signé du monogramme.
28. Jérémie tiré de la fosse.
Signé du monogramme.
29. Le Chemin de la Croix.
Provenant de la galerie du cardinal Altieri à Rome.
30. Grand paysage de la première manière, Rocher formant arcade.
Provenant de la galerie Bolognetto à Rome, 1802.
31. Notre Seigneur aux limbes.
Sur bois, provenant, ainsi que le suivant, de la Chiesa del Popolo à Rome, 1802.

32. Tobie et l'Ange.
Signé du monogramme.

Sasso Ferrato (Giovanni Battista Salvida).
Né à Sassoferrato (marche d'Ancône) en 1609, mort à Rome en 1689.

33. Sainte Famille à demi-figures dans un cadre ovale.
Provenant de la galerie du cardinal Altieri à Rome, 1802.

Spada (Lionello),
Né à Bologne en 1576, mort à Parme en 1622.

34. Le Christ couronné d'épines par deux bourreaux.
Provenant de la galerie Albano à Rome, 1802.

Titien (Tiziano Vecellio, dit Le).
Né à Cadore en 1477, mort à Venise en 1576.

35. Ecce Homo.
Le Titien, ayant reçu l'hospitalité de la famille Averoldi, à Brescia, laissa ce tableau en souvenir. Il n'était jamais sorti de cette famille, de laquelle il a été acquis en 1858.

Vaga (Pietro Buonacorsi, dit Perino del).
Né à Florence en 1500, mort à Rome en 1547.

36. Sainte Famille.

Veronese (Paolo Caliari, dit Paolo).
Né à Vérone en 1528, mort en 1588.

37. Mars et Vénus.
Provenant de la Galerie d'Orléans.

Volterra (Daniele Ricciarelli, dit Da).
Né à Volterra en 1509, mort à Rome en 1566.

38. Le Christ au tombeau.
Sur une pierre on lit : D. da Volterra.

Inconnu.

38*bis*. César Borgia.

École espagnole.

Murillo (Bartholomeo Esteban).
Né à Séville en 1618, mort ibid. en 1682.

39. Saint Joseph tenant l'enfant Jésus.
Provenant de la Collection Standish.

Écoles hollandaise et flamande.

Honthorst (Gerhard), dit Gherardo della Notte.

Né à Utrecht en 1592, mort à la Haye vers 1680.

40. La Cène à Emmaüs.

Provenant de la galerie Soderini à Rome.

Leys.

41. La Ménagère. Scène d'intérieur.

École française.

Champaigne (Philippe de).

Né à Bruxelles en 1602, mort à Paris en 1674.

42. Le Cardinal de Richelieu assis.

43. Le Cardinal Mazarin assis.

Ces deux tableaux ont toujours fait partie de la galerie du Palais-Royal à Paris jusqu'en 1848.

Fragonard (Nicolas).

Né à Grasse en 1732, mort ibid. en 1806.

Collection de 42 portraits des princes et princesses de la Branche royale de Bourbon, et de la Branche de Condé, d'après des portraits originaux. Provenant du château de Chantilly.

44. Charles de Bourbon, premier duc de Vendôme,

Né en 1489, mort en 1536. Ses fils Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, roi de Navarre. Chef de la branche royale. (Voir plus bas.)

45. François de Bourbon, comte d'Enghien.

Né en 1519, mort en 1545. Vainqueur à Cérisoles en 1544. Louis Ier de Bourbon, prince de Condé, chef de la Branche de Condé. (Voir plus bas.)

Branche royale.

46. Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, roi de Navarre.

Né en 1518, tué au siége de Rouen en 1562. Marié à :

47. Jeanne d'Albret, reine de Navarre.

Fille d'Henri d'Albret et de Marguerite de Valois, sœur de François Ier. De ce mariage :

48. Henri IV, roi de France et de Navarre.

Né en 1553, mort en 1610. Marié à :

49. Marie de Medicis.

Née en 1574, morte en 1642. De ce mariage :

50. Louis XIII, roi de France.

Né en 1601, mort en 1643. Marié à :

51. Anne d'Autriche, infante d'Espagne.
Née en 1601, mort en 1666. De ce mariage :
52. Louis XIV, roi de France.
Né en 1638, mort en 1715. Marié à :
53. Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne.
Née en 1638, morte en 1683. De ce mariage :
54. Louis de France, dauphin, dit Monseigneur ou le grand dauphin.
Né en 1661, mort en 1711, marié à :
55. Marie-Anne-Christine de Bavière.
Morte en 1690. De ce mariage :
56. Louis de France, duc de Bourgogne.
Né en 1682, mort en 1712. Marié à :
57. Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne.
Née en 1685, morte en 1712. De ce mariage :
58. Louis XV, roi de France.
Né en 1710, mort en 1774. Marié à :
59. Marie Leczinska.
Née en 1703, morte en 1768. De ce mariage :
60. Louis-Joseph de France, dauphin.
Né en 1729, mort en 1765. Marié en secondes noces à :
61. Marie-Josèphe de Saxe.
Née en 1731, morte en 1767. De ce mariage :
62. Louis XVI, roi de France.
Né en 1754, mort en 1793. Marié en 1770 à :
63. Marie-Antoinette-Josèphe d'Autriche.
Née 1755, morte en 1793. De ce mariage :
64. Louis-Charles, duc de Normandie, dauphin (Louis XVII).
Né en 1785, mort le 8 juin 1795.

Branche de Bourbon-Condé.

65. Louis I[er] de Bourbon, premier prince de Condé.
Cinquième fils de Charles de Bourbon, premier duc de Vendôme (voir plus haut n° 44), né en 1530, tué à la bataille de Jarnac, en 1569. Marié à :
66. Eléonore de Roye.
Née en 1535, morte en 1564. De ce mariage :
67. Henri I[er] de Bourbon, prince de Condé.
Né en 1552, mort à Saint-Jean d'Angely en 1588. Marié en secondes noces à :

68. Charlotte-Catherine de la Trémoille.
Née en 1568, morte en 1629. De ce mariage :
69. Henri II de Bourbon, prince de Condé.
Premier prince du sang; né en 1588, mort en 1646. Marié à
70. Charlotte-Marguerite de Montmorency.
Née en 1593, morte en 1650. De ce mariage :
71. Anne-Geneviève de Bourbon.
Née en 1619, morte en 1679. Mariée à Henri d'Orléans, duc de Longueville.
72. Louis II de Bourbon, prince de Condé, le Grand Condé.
Né en 1621, mort en 1686. Marié à :
73. Claire-Clémence de Maillé-Brezé.
Née en 1628, morte en 1694. De ce mariage :
74. Henri-Jules de Bourbon, prince de Condé.
Né en 1643, mort en 1709. Marié à :
75. Anne de Bavière.
Née en 1648, morte en 1723. De ce mariage :
76. Louis III de Bourbon, prince de Condé, duc de Bourbon.
Né en 1668, mort en 1710. Marié à :
77. Louise-Françoise de Bourbon, légitimée de France, dite Mademoiselle de Nantes.
Née en 1673. De ce mariage :
78. Louis-Henri de Bourbon, prince de Condé, duc de Bourbon.
Né en 1693, mort en 1740. Marié à :
79. Charlotte de Hesse-Rheinfels-Rottembourg.
Née en 1714, morte en 1741. De ce mariage :
80. Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé.
Mort en 1818. Marié à
81. Charlotte-Godefride-Elisabeth de Rohan-Soubise.
Née en 1737, morte en 1760. De ce mariage :
82. Louise-Adélaïde de Bourbon, mademoiselle de Bourbon.
83. Louis-Henri-Joseph de Bourbon, duc de Bourbon, prince de Condé.
Né en 1756, mort à Saint-Leu en 1830. Marié à :
84. Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans.
Née en 1750, morte en 1822; tante du roi Louis-Philippe.
De ce mariage :
85. Louis-Antoine-Henri de Bourbon, duc d'Enghien.
Né en 1772, fusillé à Vincennes le 21 mars 1804.

Janet (Jehan Clouet et François Clouet, son fils, appelés),
Peintres du roi de 1520 à 1580; le second est le plus célèbre.

86. Renée de France,
Fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, née en 1510. Mariée à Hercule d'Este, duc de Ferrare.

87. Henri II, roi de France, enfant; avec un petit chien.

88. Éléonore d'Autriche, reine de France.
Sœur de Charles-Quint. Mariée à François Ier.

89. Elisabeth d'Autriche, reine de France.
Mariée à Charles IX.

90. Claude de France.
Fille de Henri II et de Catherine de Médicis. Mariée à Charles II, duc de Lorraine.

Lancret (Nicolas).

Né à Paris en 1690, mort en 1745.

91. Le Déjeuner de jambon.
Provenant de la galerie Louis-Philippe.

Largillière (Nicolas de).

Né à Paris en 1656, mort en 1746.

92. Mademoiselle Duclos, dans le rôle d'Ariane.
Célèbre actrice de la Comédie française, morte en 1748.
Gravé par L. Desplace en 1714.

Nattier (Jean-Baptiste-Marc).

Né à Paris en 1685, mort ibid. en 1766.

93. Portrait en pied de mademoiselle de Clermont (Marie-Anne de Bourbon), fille de Louis III, prince de Condé, et de mademoiselle de Nantes.
Née en 1697. La princesse, en costume mythologique, est représentée prenant les eaux de la source de Sylvie à Chantilly; provenant du château de Chantilly.

94. Portrait de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans.
Mariée à Louis-Philippe, duc d'Orléans, petit-fils du régent. La princesse est représentée en hébé. A été gravé par Hubert.

Oudry (Jean-Baptiste),

Né à Paris en 1696, mort en 1755.

95. Hallali du loup.

96. Hallali du renard.

Les deux tableaux sont signés : J.-B. Oudry, et proviennent du palais Bourbon.

Poussin (Nicolas).

Né aux Andelys en 1594, mort à Rome en 1665.

97. Le Massacre des Innocents.

Collections Giustiniani, Lucien Bonaparte et du duc de Lucques.

Français.

111. Vue du Hameau dans le parc de Chantilly.

Géricault (Jean-Louis-André-Théodore).

Né à Rouen en 1791, mort à Paris en 1824.

112. Cheval sortant de l'écurie.

Dernier tableau peint par ce maître. Il le laissa inachevé. Le groom a été peint par Horace Vernet. Provient de la galerie du roi Louis-Philippe.

Gérôme.

113. Les Suites d'un bal masqué.

Girardet (Karl).

114. Le Labour en Syrie.

Godefroy.

115. Vue de l'ancien château de Chantilly au XVIe siècle.

Gudin (Théodore).

116. Escadrille française devant le Tréport (1839).

Ingres.

117. Françoise de Rimini et Paolo Malatesta.

Lamy (Eugène).

118. Chantilly au XVIIe siècle. La Promenade sur l'eau.

119. Chantilly au XVIIIe siècle. Le Déjeuner des chasseurs.

Costume de la vénerie de Condé.

Leleux (Adolphe).

120. Les Bûcherons bretons.

Mottez (Victor).

121. Le peintre Zeuxis, chargé par la ville d'Agrigente de représenter une Vénus, fait poser devant lui comme modèles les plus belles filles de la ville (Pline).

Robert (Louis-Léopold).

Né à la Chaux-de-Fond en 1794, mort à Venise en 1835.

122. Femme napolitaine pleurant sur les ruines de sa maison.

Provenant de la galerie du roi Louis-Philippe.

Roqueplan (Camille).

Né à Malemont (Provence), mort en 1855.

123. Vue du Val Fleury près de Marly.

124. Chantilly au XVIIIe siècle. Le Goûter dans la forêt.

Rousseau.

125. Paysage.

Scheffer (Ary).

Né à Dordrecht en 1795, mort à Argenteuil le 15 juin 1858.

126. Portrait de la reine Marie-Amélie.

S. M. est assise, tenant à la main le portrait du roi (1857).

Dernière œuvre du maître.

127. Portrait du prince de Talleyrand (1828). Légué à S. A. R. par lord Holland.

Peintres anglais.

Reynolds (Sir Joshua).

Né en 1725, mort en 1792.

128. Portrait de Louis-Philippe Joseph d'Orléans, duc d'Orléans, en costume de colonel général des hussards.

C'est la réduction du portrait exécuté pour le prince de Galles et qui fut détruit en 1820 dans l'incendie de Carlton House. Il a appartenu à Lawrence, puis à M. Evans qui l'avait acheté à la vente après décès de Lawrence.

Reynolds le graveur.

129. Vue du pont de Saint-Cloud.

Peintres inconnus.

130. Henri II, roi de France.

Le roi est revêtu de l'armure noire damasquinée d'argent de Benvenuto Cellini. De l'école du Primatice à Fontainebleau.

131. François, dauphin de France, fils de François Ier, mort jeune.

132. François II, roi de France.

133. Charles IX, roi de France.

Ces trois portraits sont de l'école de Janet.

134. Louis II de Bourbon, le Grand Condé.

135. Louis III de Bourbon, petit-fils du Grand Condé, appelé Monsieur le Duc.

136. Le duc d'Enghien.

Né en 1772, fusillé à Vincennes en 1804. En habit de vénerie aux couleurs de Condé.

137. Conti (Louis-François-Joseph de Bourbon, dernier prince de).

Né en 1734, mort en 1814. En habit de vénerie aux couleurs de Conti.

138. Prince de la maison royale en robe de chambre.

139. Personnage inconnu en costume de naïade appuyée sur une urne.

140. Henri IV, Louis XIII et Marie de Médicis.

Miniatures.

141. François-Louis, prince de Conti, dit le Grand.

Mort en 1709. Il fut élu roi de Pologne.

142. Thérèse-Marie de Bourbon.

Femme du prince de Conti qui précède.

143. Louis XV, roi de France.

144. Inconnu.

145. Marie-Louise d'Orléans.

Mariée à Charles II, roi d'Espagne, morte en 1689.

146. Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans.

Morte en 1822. Dernière duchesse de Bourbon; tante du roi Louis-Philippe.

147. Louis-Henri-Joseph.

Mort en 1830. Dernier duc de Bourbon.

148. Louise-Anne, mademoiselle de Charolais, fille de Louis III de Condé.

149. Élisabeth, mademoiselle de Sens, sœur de la précédente.

150. Louise-Élisabeth, mademoiselle de Bourbon.

Mariée à Armand, prince de Conti.

151. Charlotte de Rohan Soubise.

Morte en 1760. Femme de Louis-Joseph, duc de Bourbon.

152, 153, 154. Inconnus.

155. Charles, comte d'Artois (Charles X). Par Cosway.

156, 157. Inconnus.

158. Louise de Bourbon, mademoiselle de Condé.
Sœur du dernier duc de Bourbon, morte religieuse.
159. Louis XVII.
160. Henri de Lorraine, duc de Guise, dit le Balafré.
Mort en 1588.
161. Henriette de Balzac d'Entragues, marquise de Verneuil, et ses deux enfants.
162. Marie de Médicis, reine de France.
163. Anne de Bretagne, reine de France.
164, 165, 166. La duchesse d'Aumale et ses enfants, le prince de Condé et le duc de Guise.
Par Meuret, 1846; par Rofs, 1855.
167, 168. Inconnus.
169. Gabrielle d'Estrées.
Par Benjamin Foulon.
170. Lady Holland.
171. Le prince de Salerne, enfant.
172. Madame Jennings.
173. Hortense Mancini.
Née en 1646, morte en Angleterre en 1699. Mariée à Armand de la Meilleraye, duc de Mazarin.
174. François Ier et la duchesse d'Etampes.
Par Lucas Penni.
175. Marie-Thérèse, madame la Dauphine, duchesse d'Angoulême.
176. François duc d'Alençon, puis d'Anjou.
Mort en 1584.
177. Inconnu.
178. Henri II.
179. Henri IV.
180. Inconnu. Prince en crispin avec la croix du Saint-Esprit.
181. Louis XIII.
Par Philippe de Champaigne.
182. Eugénie-Adélaïde-Louise d'Orléans, Madame Adélaïde.
Sœur du roi Louis-Philippe. Par la Chaussée (Jean-François).
183. Louis-Philippe d'Orléans (le roi Louis-Philippe).
Né le 6 octobre 1773, mort le 26 août 1850. En colonel de dragons vers l'âge de 15 ans.
184. Inconnu.

185. Charles de Lorraine, duc de Guise, fils du Balafré, avec l'écharpe rouge.

186. Louis-Antoine-Henri, duc d'Enghien.
Fusillé à Vincennes en 1804.

187. La princesse Marie d'Orléans, duchesse de Wurtemberg.
Par Isabey, né en 1764, mort en 1855.

188. Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV.

189. Charlotte de Montmorency.
Mariée à Henri II de Condé; mère du Grand Condé et du prince de Conti.

190. Louis II de Bourbon, le Grand Condé.

191. Armand de Bourbon, prince de Conti, son frère.

192. Louis-Henri-Antoine, duc d'Enghien, en costume vendéen.
Fusillé en 1804.

193. Charlotte, princesse de Rohan-Rochefort.

194. Le duc d'Enghien.
Fusillé en 1804.

195. Philippe Ier, duc d'Orléans, frère de Louis XIV, père du Régent, dit Monsieur.

196. Louis, duc d'Orléans.
Mort en 1752, fils du régent.

197. Antoine-Philippe, duc de Montpensier.
Né en 1775, mort en 1807,
Et Adolphe, comte de Beaujolais.
Né en 1779, mort en 1808.
Madame la duchesse de Bourbon, leur tante, sous la forme d'un ange, les protége dans leur prison.

198. Marie-Caroline d'Autriche.
Mariée à Ferdinand Ier, roi des Deux-Siciles, morte en 1814; mère de la reine Marie-Amélie.

199. Ferdinand Ier, roi des Deux-Siciles.
Mort en 1825.

200. La marquise de Brancaccio.

Par Mancei.

201. Spinola (Ambroise, marquis de).
Né à Gênes en 1571, mort en 1630. D'après Van Dyck.

202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214. Inconnus.

215. François Ier, roi de France.
216. Henri II, roi de France.
217. Charles IX, roi de France.
218. Henri III, roi de France.
219. François, duc d'Alençon.
220. Henri IV, roi de France.

Six miniatures du xvie siècle.

221. La duchesse d'Aumale, avec le prince de Condé et le duc de Guise.

Par Sir William Ross.

222. Le roi Ferdinand IV de Naples, la reine Marie-Caroline-Louise, et leurs enfants François Ier, roi de Naples; Marie-Christine-Amélie, mariée à Charles-Félix, roi de Sardaigne; Marie-Amélie, mariée à Louis-Philippe, roi des Français; Léopold-Jean-Joseph, prince de Salerne; Marie-Thérèse-Caroline, mariée à François Ier, empereur d'Autriche.

Ces portraits ornent le couvercle d'un coffret.

223. Boîte à musique en malachite, donnée par Mme Adélaïde au duc de Bourbon, à l'occasion du baptême du duc d'Aumale, 1825.

Sur le couvercle se trouvent onze miniatures: Louis-Philippe, duc d'Orléans; Madame Adélaïde; la princesse Marie; le duc de Chartres depuis duc d'Orléans; le duc de Nemours; la princesse Louise; le prince de Joinville; le duc d'Aumale et le duc de Montpensier.

Émaux.

Léonard Limousin.

224. Louis de Bourbon, duc de Montpensier en 1538.
225. Jeanne d'Albret, reine de Navarre.
226. Antoine de Bourbon, roi de Navarre.
227. Jean de Bourbon, comte d'Enghien.

Tué à la bataille de Saint-Quentin, en 1557, à l'âge de 31 ans.

Petitot (Jean).

Né en 1607, mort en 1691.

228. Louis XIV, roi de France.
229. Le même.
230. Le même, sur une tabatière.

231. Le Grand Condé.
232. Claire-Clémence de Maillé, femme du Grand Condé.
233. Inconnu, sur une tabatière.

Inconnu.

234. Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France.
235. Le grand Dauphin.
236. Henri-Jules de Bourbon, fils du Grand Condé.
237. Louis XV.
238. Mademoiselle de Clermont.
239. Inconnue; probablement Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France.
240. Louis-Philippe, duc d'Orléans, petit-fils du régent.
241. Inconnue, sur une tabatière ronde.
242. Inconnue.

Salle de Condé.

Cette salle, consacrée au Grand Condé, contient presque exclusivement des objets qui se rapportent à l'histoire de ce prince et de sa famille. En voici la description.

243. Louis de Bourbon, premier prince de Condé.

Tué à Jarnac en 1569. Dessin par Janet.

244. Henri II de Bourbon, prince de Condé, père du Grand Condé.

Dessin fait à Rome en 1623, par Ottavio Leone.

245. Le Grand Condé, vers l'âge de sa première victoire, 22 ans.

Par Stella (Jacques) né à Lyon en 1596, mort à Paris en 1657. C'est le seul portrait connu de Condé à cet âge.

246. Le Grand Condé.
247. Drapeau du Régiment royal Liégeois pris à la bataille de Rocroy.
248. Le Grand Condé à l'époque de sa mort.

Médaillon en bronze doré, placé dans les plis du drapeau pris à Rocroy. Il était sur le tombeau de ce prince.

Martin (Jean-Baptiste) dit l'aîné, dit Martin des Batailles.

Né à Paris en 1659, mort ibid. en 1735. Employé par Vauban comme dessinateur, il travailla sous la direction de Van der

Meulen, et suivit Louis XIV et le grand Dauphin dans toutes leurs campagnes. Il fit pour Chantilly les onze tableaux qui ornent les murs de cette salle.

249. Élévation d'Aire.

Un médaillon. Siége d'Aire en 1641.

250. Bataille de Rocroy, le 19 mai 1643.

Sept médaillons représentent les détails de cette rapide campagne conduite par le duc d'Enghien qui n'avait pas vingt-deux ans.

251. Les Combats donnés devant Fribourg au mois d'août, et les conquêtes du Rhin de Bâle à Coblentz, au mois de septembre 1644.

Le tableau est entouré de treize médaillons représentant tous les grands événements de cette campagne célèbre de Condé et Turenne réunis.

252. Campagne de 1645.

Au centre, bataille de Nordlingen. En bas, deux médaillons pour les détails de cette bataille. Sur les côtés, six médaillons: siéges de Rottenbourg et de Dünkelsbuhl.

253. La Campagne de 1646.

Au centre, prise de Dunkerque. En bas, deux médaillons : Plan et vue de Dunkerque. A droite et à gauche, huit médaillons : Siéges et vues de Furnes, Courtrai, Bergues et Mardick.

254. La Prise d'Ager, sur les confins de l'Aragon, en octobre 1647.

Un médaillon, campagne de Lérida. Secours de Constantin.

255. Bataille de Lens, en 1648.

Quatre médaillons : Plans et siéges de Furnes et d'Ypres.

256. Blocus de Paris, en 1649.

Trois médaillons : Combat de Vitry ; attaque de Charenton ; combat de Brie-Comte-Robert.

257. Conquête de la Franche-Comté.

Faite par le Roi en personne, monseigneur le Prince, commandant sous les ordres de Sa Majesté, en 1668. Six médaillons : Carte de la Franche-Comté ; château de Joux ; siéges de Gray, de Dôle et de Salins ; et le château Sainte-Anne.

258. Passage du Rhin, le 12 juin 1672.

259. Plan de Wesel, 1674.

Médaillon : Combat de Seneffe, 1674.

Corneille (Michel).

Né à Paris en 1642. Mort en 1708.

260. Repentir du Grand Condé.

Condé faisant déchirer les pages de l'histoire qui se rapportent à la part qu'il a prise à la guerre civile de la Fronde.

Coustou (Nicolas).

Né à Lyon en 1658, mort à Paris en 1733.

261. Le Grand Condé.

262. Turenne.

Ces deux bustes, en marbre, sont sur des gaînes, genre Boule, par Grohée.

263. Duguesclin, Bayard, Turenne et le Grand Condé.

Quatre statuettes en bronze, par Dardel et fondues par Thomire, en 1785.

264. Le Grand Condé jetant son bâton de commandement dans les lignes de Fribourg.

Statuette en biscuit de Sèvres.

265. Le Prince de Condé (Louis Joseph).

Plâtre.

266. Le Dernier duc de Bourbon.

Buste en marbre, par Joley.

267. Épée du Grand Condé.

Poignée en ivoire sculpté, portant la date 1622.

268. Paire de pistolets à rouet, ayant appartenu au même.

269. Paire de pistolets à silex, aux armes de Condé.

270. Paire de pistolets à silex, et canons à vignettes dorées aux armes de Condé.

Au plafond vingt-quatre écussons aux armes du Grand Condé et de ceux qui ont été ses compagnons sur les champs de bataille. Aux quatre coins, guidons de l'armée du prince de Condé.

DESSINS.

École d'Italie.

Giotto.

271. Groupe d'anges.

Première pensée d'une composition peinte par Giotto sur la voûte de l'église inférieure d'Assise.

Fra Beato Angelico da Fiesole.

272. Études de figures pour la composition du Jugement dernier.

Fra Filippo Lippi.

273. Tête d'homme.

Donatello.

274. Étude pour la composition de la Mise au tombeau.

Andrea Verocchio (attribué à).

275. Études diverses.

Luca Signorelli.

276. Démon et homme nu.

XVe SIÈCLE.

277. Tête de jeune homme.

Léonard de Vinci.

278. La Joconde.
Carton d'un tableau du Musée de Saint-Pétersbourg.

Michel-Ange.

279. Études de figures nues et drapées.
280. La Vérité.

Bonasone.

281. Jugement dernier.
D'après Michel-Ange. Lavis.

Pérugin.

282. Enfants.
283. Figures d'hommes debout.
Étude pour la fresque de Saint-Sébastien.

Fra Bartolomeo.

284. Christ avec saints et saintes.
Première pensée du beau tableau du palais Pitti.
285. Sainte Famille.

Raphaël.

286. Moine lisant.
287. Grand carton en deux morceaux, représentant des jeux d'enfants.
288. Groupe de cinq figures pour une composition de Sainte Famille.

289. Femme agenouillée et tête d'homme.
290. Première pensée de la Dispute du Saint-Sacrement.
291. Étude pour l'une des figures de la fresque des Sibylles dans l'église Della Pace.
292. Quatre figures d'hommes nus.
293. Étude des trois figures d'Heures jetant des fleurs.
Festin des Dieux, plafond de la Farnésine.
294. Huit grosses têtes, fragments d'un carton : « Le Christ donnant les clefs à saint Pierre. »
Semblable à celui qui se voit à Hampton-Court.

Raphaël (attribué à).

295. Tête de Vierge.

Timothée d'Urbin.

296. La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean.
D'après Raphaël.

Jean d'Udine.

297. Étude d'après les arabesques antiques.

Benvenuto da Garofolo.

298. La Vierge sur un trône avec l'enfant et saint Joseph.

Jules Romain.

299. L'Annonciation.
300. La Chute de Phaéton.
301. Repas antique.
302. Main de femme.

Perino del Vaga.

303. Études d'arabesques pour un plafond.
304. Les dix mille Martyrs.

Polydore de Caravage.

305. Vase orné de figure de femme.
306. Vase.
307. Pied de candélabre.

Andrea del Sarto.

308. Portrait de sa femme, Lucrezia Fede.

École lombarde et vénitienne.

Inconnu.

309. Modèle de monument funéraire.

Andrea Mantegna.

510. Étude pour le Triomphe de César.

Gentil Bellin.

511. Tête d'homme.

Jean Bellin.

512. La Vierge tenant l'enfant Jésus; saint Jean-Baptiste et saint Jérôme debout.

Giorgione.

513. Portrait d'homme à mi-corps.

Titien.

514. Vénus endormie.
515. Paysages.

Sébastien del Piombo.

516. Tête de Christ.

Corrége.

517. Têtes d'enfants.

Parmesan.

518. Trois chevreaux.

Louis Carrache.

519. La Célébration de la messe.

Annibal Carrache (attribué à).

520. Homme âgé reçu par une jeune fille et deux garçons.

Dominiquin.

521. Fuite en Égypte.
522. Dieu apparaissant aux Israélites.

Guerchin.

523. La Charité.

Julio Clovio.

524. Christ en croix.

MINIATURES.

École espagnole.

Murillo.

525. Saint en extase devant la Vierge et l'Enfant.

École française.

Étienne de Laulne.

327. Charles IX.

Jean de Laulne.

328. Modèle de miroir.

Janet.

329. Portrait de Renée de France.
Voir le même portrait à l'huile.
330. Antoine de Bourbon, roi de Navarre.
331. Marie de Lorraine, duchesse d'Aumale.
332. Louise de Lorraine, femme d'Henri III.
333. Portrait d'homme.
334. Maupas la jeune.
Depuis Mme de Duras.
335. Monsieur de Lorraine, enfant.
336. Monsieur de Carnavalet.
Le meilleur écuyer de la cour d'Henri II (Brantôme).
337. Madame d'Aluye.
338. Henri, duc d'Alençon, enfant.
Depuis Henri III.

Janet (École de).

339. Nicolas de Lorraine, duc de Mercœur.

Quesnel.

340. Feu madame la Grande.
341. Mademoiselle de Grisolles.
342. Madame de Nemours.
Anne d'Este, veuve de François, duc de Guise, mort en 1607.
343. Catherine de Bourbon, duchesse de Bar, morte en 1608.
344. Henri IV.
345. Mademoiselle de Montigny.

Dumoustier.

346. Portrait d'homme.
347. Princesse Palatine.
348. Le chevalier d'Aumale.
349. Comte de Soissons, mort en 1642.
350. Comte de Clermont de Lodève.

351. Henri IV, 1610.

Anonyme.

352. Maréchal de Biron (Armand).

Callot.

353. Études à la plume.

Poussin (Nicolas).

354. L'Adoration des Mages.
Première composition.
355. L'Adoration des Mages.
Deuxième composition.
356. Première pensée du Baptême pour la suite des Sacrements.
357. Le Baptême du Christ.
Autre composition.
358. Mars et Vénus.
359. Daphné changée en laurier.
360. Jeune fille à la fontaine et nymphe endormie.
361. Enlèvement des Sabines.
Composition différente de celle exécutée en peinture.
362. La Mort de Germanicus.
363. Deux paysages.
364. Paysage.
365. Paysage.
366. Étude d'arbres.
367. Diane et Endymion. D'après un bas-relief antique.

Claude Lorrain.

368. Paysage.
369. Paysage.
370. Vue prise sur le Tibre à Rome.

Le Guaspre.

371. Paysage.
372. Vue d'une ville près de Rome ; paysage avec Pan et Syrinx.

Lesueur.

373. Cérémonie religieuse.
374. Marthe et Marie.
Le tableau est à Munich.
375. Le Christ portant la croix.
Première pensée du tableau du Louvre.
376. Ange couronnant un martyr.

577. Figure de Vierge.
578. Chartreux.

Philippe de Champagne.

579. Madame Angélique, de Port-Royal.

Van der Meulen.

580. Passage du Rhin, 1672.
Voir le tableau de Martin dans la salle de Condé.

Puget.

581. Étude arrêtée pour une statue de Vénus couchée.

Vanloo.

582. Louis XIV.
D'après Rigault.

Watteau.

583. Étude, d'après nature, d'homme debout.
584. Deux dames.

Boucher.

585. Jeune mère au repos.

Rosalba.

586. Mademoiselle de Clermont.

PASTEL.

Oudry.

587. Hallali du cerf.
588. Chevreuil.

Grégoire.

589. Portrait de Voltaire.

Chardin.

590. La Leçon de lecture.

Carmontel.

591. Collé, secrétaire des commandements du duc d'Orléans.
592. Madame de Pompadour.

Duc de Montpensier.

593. Son frère Louis-Philippe, duc d'Orléans.
(Le roi Louis-Philippe) vers l'âge de 30 ans.

Inconnu.

594. Duchesse d'Orléans douairière. Mère du roi Louis-Philippe, 1816.

Guéricault.

395. Lionne et Lionceaux.

Pedretti.

396. Duc de Bourbon, prince de Condé, 1827.

Girardet.

397. Prise de la Smalah.
D'après Horace Vernet.

Pils.

398. Afrique, Crimée, Italie.
Deux chasseurs à pied et un clairon de zouaves.

Triqueti (Baron de).

399. Titre pour un manuscrit de musique
Voir n° 495.

École allemande et flamande.

Martin Schœn (attribué à).

400. La Vierge tenant le Christ mort.

Quentin Metsys.

401. Trois têtes d'hommes.

Le Maître à la Ratière.

402. Bataille de Marignan, 1515.

Albert Dürer.

403. Composition pour un tableau de maître-autel.
404. L'Annonciation.
405. Portrait de jeune femme.
406. Portrait de jeune homme.

Jean Van Eyck.

407. Buste de vieillard.

Lucas de Leyde.

408. Retour de l'enfant prodigue.

Holbein.

409. Portrait de son père.
410. Portrait de Jean Trithème.

H. Goltzius.

411. Portrait de femme et portrait d'homme.

Wierix.

412. Henri III, roi de France.

Rubens.

413. Tête d'âne.
414. Couronnement de Marie de Médicis.

Van Dyck.

416. Danse d'Amours.

Breughel de Velours.

416. Paysage.

Teniers (D.).

417. Kermesse.
418. Kermesse.
419. Paysage.
420. Singe faisant la barbe à des chats.

École hollandaise.

Rembrandt.

421. Figure d'homme nu.
Pour une composition de Christ à la colonne.
422. Lion accroupi.
424. Paysage.
425. Portrait de femme.

Cuyp (Albert).

426. Vache couchée.

Ostade (Adrien).

427. Groupe à la porte d'une chaumière.
428. Intérieur de chaumière hollandaise.

Both (Jean).

429. Paysage.

Wouvermans.

430. Cheval de charrue.

Van Everdingen.

431. Vue prise en Norvége.

Berghem.

432. Scène pastorale.

Paul Potter.

433. Le troupeau de porcs, 1644.

Ruysdael.

434. Paysage.
Gravé.

Backuysen.

435. Vue d'une ville maritime.

Van de Velde (Guillaume).

436. Marine.

Mieris.

437. L'Avare.

Gaspard Netscher.

438. Jeune femme jouant de la mandoline.

Van de Velde (Adrien).

439. La Charrette à foin.

Koning.

440. Paysage.

441. Vue d'Amsterdam.

ESTAMPES.

Graveurs allemands.

Dürer (Albert).
Maître de 1466.

443. La Vierge et l'enfant Jésus.

Muller.

444. Madone de Saint-Sixte.
D'après Raphaël; épreuve avant la lettre.

R. R.

445. La Chasse au lion.

Schœn (Martin).

446. La Mort de la Vierge.

Graveurs flamands et hollandais.

Ostade.

447. Son atelier.
Épreuve avant la lettre.

Rembrandt.

448. Les Trois arbres.
449. La Pièce de 100 florins.

Graveurs français.

Dupont (Henriquet).

450. Hémicycle du Palais des Beaux-Arts.
D'après Delaroche ; épreuve d'artiste.

Leu (Th. de).

451. Beaugrand.
D'après Dumoustier ; épreuve avant la lettre.

Lorrain (Claude).

452. Campo Vaccino.
Épreuve.

Masson.

453. Les Disciples d'Emmaüs.
D'après le Titien ; épreuve avant la lettre.
454. Les Disciples d'Emmaüs.
Eau-forte non terminée.

Mercuri.

455. Sainte Amélie.
D'après Delaroche ; avant la lettre.

Graveurs italiens.

Baccio Baldini.

456. Il Ginocchio di Tarocchi.
Épreuves non séparées.

Campagnola.

457. La Samaritaine.

Longhi.

458. Le Mariage de la Vierge.
D'après Raphaël ; avant la lettre.

Marc-Antoine.

459. Massacre des Innocents (avec le chicot).
460. Lucrèce.

Pellegrini.

461. Trois Nielles.

Veneziano (Agostino).

462. Apollon et Daphné.
Épreuve de 1515.

VITRAUX PEINTS.

Provenant du château d'Écouen, et attribués à

Bernard de Palissy.

463. Le connétable Anne de Montmorency et ses fils.
464. Madeleine de Savoie, femme du connétable, et ses filles.
465. Histoire de Psyché.
D'après Raphaël ; quatre des quarante-trois qui forment la collection.
466. Aux armes de Montmorency, avec ornements.
Trois des sept qui forment la suite des sujets divers.
467. Tableaux en carreaux de faïence, de la fabrique de Rouen, 1542.
Spécimen unique provenant du château d'Écouen.

MOSAIQUES.

468. Enlèvement d'Europe, à fond de lapis.

Herculanum.

469. La Sibylle du Dominiquin.
Rome; donnée par le pape Grégoire XVI.

STATUES, BUSTES, MARBRES.

470. Satyres (deux). Herculanum. (Marbre.)
471. Statuettes (sept). Herculanum. (Marbre.)
472. Autel surmonté d'une mosaïque. Herculanum. (Marbre.)
473. Pied de candélabre. Herculanum. (Marbre.)
474. Henri IV. (Buste en cire, moulé sur nature après sa mort.)

Bartolini.

475. Femmes couchées (deux). (Marbre.)

Desenne.

476. Le dernier duc de Bourbon. 1814. (Marbre.)
477. Louis-Joseph, prince de Condé, 1815. (Marbre.)
478. Le duc d'Enghien, 1817.

Pradier.

479. Bayadère. (Statuette en bronze.)

Marie d'Orléans, duchesse de Wurtemberg.

480. Le Pèlerin.
481. L'Espérance.
482. Deux anges.
483. Jeanne d'Arc contemplant pour la première fois un cadavre sur le champ de bataille.
484. Deux statuettes équestres.

Joinville (prince de).

485. Combat de chevaliers. (Plâtre).

Menessier.

Officier français tué à Solferino.

486. La Charge, 1840.
487. Lieutenant général (duc d'Aumale), Afrique, 1844. (Bronze).

Barye.

488. Hallali du cerf. (Bronze).

Mêne.

488*bis*. Hallali du sanglier.

Clesinger.

489. Buste de femme. (Bronze.)

OUVRAGES D'ABRAHAM BOSSE.

Le beau travail de M. Georges Duplessis sur l'œuvre gravé d'Abraham Bosse (*voy.* t. V et VI de la *Revue universelle des Arts*) n'est, malheureusement, pas accompagné d'une notice biographique sur le célèbre artiste, qui s'est vu souvent en lutte avec ses confrères et qui leur a toujours tenu tête avec énergie. Nous regrettons que la bibliographie complète et raisonnée des nombreux ouvrages que Bosse a composés et publiés sur presque toutes les branches des arts du dessin, ait été négligée aussi par le jeune iconographe, qui a mentionné, depuis, un peu trop sommairement quatre ou cinq de ces ouvrages dans son *Essai de bibliographie* concernant l'histoire de la gravure et des graveurs.

Nous allons autant que possible suppléer à cette omission, en réimprimant un Catalogue détaillé que Bosse semble avoir rédigé lui-même sur ses propres ouvrages, et qui parut sous le nom de son libraire Pierre Deshayes. Ce Catalogue renferme une foule de renseignements qui se rattachent à la personnalité du graveur, et qui nous font connaître son caractère difficile et opiniâtre en même temps que ses idées sur les arts, qu'il connaissait si bien. Il faut ajouter que tous les ouvrages d'Abraham Bosse sont fort rares et qu'on en rencontre à peine quelques-uns dans les meilleurs catalogues. Notre grand bibliographe, M. Jacques-Charles Brunet, n'a eu garde d'oublier de recueillir leurs titres dans un excellent article de son *Manuel du libraire*, qu'il faut toujours citer en première ligne et avec autant de confiance que d'admiration toutes les fois qu'il s'agit de bibliographie. Nous n'avons donc fait que reproduire d'après lui, dans les notes de ce Catalogue, ces titres que nous n'eussions trouvés nulle part aussi complets et aussi exacts. P. L.

CATALOGUE DES TRAITEZ

Que le sieur Bosse a mis au jour, avec une déduction en gros de ce qui est contenu en chacun ; puis, par digression, quelques récits et avis nécessaires.

Le premier (1) contient une pratique universelle de tracer toutes sortes de cadrans solaires à la françoise, sur des superficies régulières et irrégulières, plattes et courbes, par trois points d'ombre, sans secours de l'astronomie ; un par le moyen de deux points d'ombre, en sachant la déclinaison du soleil à l'heure de l'observation ; et enfin par un seul point d'ombre, ayant aussi cette déclinaison et l'élévation du pôle, le tout avec sa preuve, et pour y placer les signes et les heures à l'italienne ou à la babilonienne, celle à l'antique ou à la juifve, marquer l'élévation du soleil sur l'horizon, et son orientement ; et enfin une pratique de tracer toutes les douze lignes des heures égales à la françoise aux cadrans plats dont l'essieu rencontre la surface de biais, en l'étendue où l'on travaille, sans que l'on ait besoin d'une plus grande place. On notera que dans ce Traité cette pratique universelle y est expliquée pour quatre sortes de personnes : premièrement, en bref, pour les théoriciens ; 2° pour ceux qui ont de la géométrie du moins pratique ; 3° pour les ouvriers de plusieurs sortes d'arts ; et enfin, bien amplement, pour toutes personnes qui n'ont aucune de ces connaissances. Il est in-8° et imprimé en 1643.

Le deuxième (2), une manière ou pratique universelle du trait à preuve de la coupe des pierres en l'architecture, tirée d'un des grands géomètres du siècle ; avec nombre d'estampes ou figures servant à faire voir son application aux divers rencontres et sujections, pour la commodité et solidité des édifices ; et à sa fin, quelques manières particulières sur plusieurs cas de cet art, première partie, in-8°, imprimé en 1643.

Le troisième (3), une manière universelle de pratiquer la portraiture ou perspective sur toutes superficies ou surfaces plattes, verticales, horizontales et inclinées, comme on pratique le géométral, tant pour

(1) *La Manière universelle de M des Argues pour poser l'essieu et placer les heures et autres choses, aux cadrans au soleil.* Paris, Deshayes, 1643, in-8°. fig.

(2) *La Pratique du trait à épreuves du sieur des Argues, Lyonnois, pour la coupe des pierres et de l'architecture.* Paris, Deshayes, 1643, in-4° et in-8°, avec frontisp. et 14 pl. grav.

(3) *Manière universelle du sieur des Argues pour pratiquer la perspective par petit pied comme le géométral ;* ensemble les pièces et proportions des fortes et foibles couleurs. Paris, Deshayes, 1648, in-4°.

trouver le trait ou contour des objects, que la place de leurs jours, ombres et ombrages à toutes lumières; et enfin, la raison du toucher de fort et de faible, leurs teintes en couleurs, pour en bien exprimer le relief. Particularité de laquelle nul n'avoit écrit avant ces traitez, et dont les demy-sçavans envieux, qui d'abord en ont voulu railler, ne parlent à présent que de fort et de foible, suivant les couppes du tableau, même pour les desseins géométraux tant d'architecture militaire que civile ; il y donne aussi une pratique de perspective, par le moyen de la ligne des parties égales du compas de proportion, et une autre par les angles, le tout sans estre obligé de sortir du champ de l'ouvrage ou tableau, ny d'appliquer au bas d'iceluy, sur la ligne souvent mal nommée *ligne de terre*, les plans geometraux de ce que l'on veut représenter en perspective ; suffit seulement de les avoir à part en petit, ou le devis par écrit. C'est la première partie, laquelle est in-8°, imprimée en 1647. Et d'autant qu'il y a des critiqueurs qui ne connaissant pas bien l'universalité des règles que contient ce traité, ny jusques où l'on peut étendre ce qui est expliqué en ses estampes ou planches 53, 54, 55, 56, 67, 72, 84, 87, 101, 102, 140, et, vers la fin, celles où sont les démonstrations géométriques, disant en sçavoir où l'on n'est point obligé de faire aucun plan, ny prendre de distance, et qu'ils peuvent diviser perspectivement des lignes fuyantes et des diagonales en tel nombre de parties désirées, et mesme y en ajouter à leurs extrémités; et, de plus, travailler de haut en bas sans tracer d'échelle fuyante au tableau, etc. Cela a fait que le sieur Bosse y ajoûte un petit cahier qui contient plusieurs de ces cas particuliers, outre ce qu'il en a donné en son dit Traité, et en celuy des Leçons géométrales et perspectives expliquées par luy en l'Académie Royale de peinture et sculpture, aux estampes 55, 56 et 66, qui les comprend tous. D'autres ont dit et disent encore sans nulle raison, qu'il est trop long, et mesme obscur, manque de l'avoir bien leu; puis que la pratique y est représentée en une seule estampe, cottée 150 et expliquée en deux et trois pages de discours et au commencement en 7 ou 8, puis, comme j'ay dit en deux par les angles et par une seule, au moyen des parties égales du compas de proportion : ainsi je laisse à juger de la capacité ou sincérité de tels critiqueurs, à comparaison de ceux qui en ayant compris la pratique et l'universalité en moins de deux heures en ont admiré la simplicité et la facilité.

Mais à présent l'on a la satisfaction de voir, de jour à autre, s'introduire parmi nombre de peintres et tels autres dessinateurs, les pratiques universelles qu'ils ont tant rejettées, de sçavoir représenter, tant en géométral qu'en perspective, les plans, élévations et profils de divers objets dont ils veulent composer leurs desseins et tableaux ; au lieu de leurs pratiques tastonneuses et fautives, et qu'ils confessent avoir à tort voulu

soûtenir Lonnes et dire qu'il faloit dessiner et peindre leurs objets comme l'œil les voit.

Le quatrième (1), un autre volume contenant la seconde partie de cette perspective, pour faire la représentation de toutes sortes d'objets sur les tableaux irréguliers, inclinez, plats et courbes, (sçavoir) sur les diverses voûtes et plats-fons, puis au dedans des couppes ou dômes, mesme sur un rocher si on y estoit obligé, et y trouver les places de leurs jours, ombres et ombrages à toutes lumières, puis la force et foiblesse de toûches, teintes ou couleurs; et le tout au moyen d'un petit tableau modelle, fait et treillisé ou carrelé géométralement ou perspectivement et ensuite fait le mesme dessus le lieu naturel, pour y réduire comme au petit pied, treillis par treillis ou carré par carré, le contenu en celuy du petit tableau modelle. L'on y a aussi ajouté vers sa fin une estampe, un sujet des dômes ou couppes, pour faire connoistre qu'il n'y doit avoir qu'un point de veuë à chacun et non pas quatre comme il s'est fait en quelques lieux. Sur la fin du dit Traité est la manière de conduire des hacheures ou l'art de graver en taille douce sur le nud des figures et autres corps qui ne sont point trémez ou croisez, comme les toilles, camelots, moüaires, et semblables étoffes, qui d'eux mesmes donnent lieu à cette conduite. Il est in-8°, imprimé en 1653.

Le cinquième (2), un Traité de l'art de graver en taille douce sur l'airain, par le moyen des eaux fortes, et des vernis durs et mols; puis la manière d'en construire la presse pour en imprimer les planches; avec la description des choses nécessaires à cela, et d'autres curieuses particularitez dont nul n'avoit encore écrit. Cet art de graver a esté la premiere profession du sieur Bosse et la peinture, puis ensuite toutes les particularitez déduites aux Traitez de ce Catalogue. Ceux qui ont connoissance de ladite graveure demeurent d'accord, qu'il l'a portée au plus haut degré de netteté, pour approcher de celle au burin; ce qui peut estre confirmé par un très-grand nombre de ses estampes, lesquelles jointes à celles qui servent de titres à ces Traitez, font connoistre que son travail n'est pas inutile au public, et qu'il a receu, en mettant le premier ce traité au jour,

(1) *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, ensemble quelques particularitez concernant cet art et celui de la gravure en taille douce. Paris, Bosse, 1653, in-4 et in-8, avec frontispice et 32 pl. grav.

(2) *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain* par le moyen des eaux fortes et des vernis durs et mols, et la façon d'en imprimer les planches. Paris, 1645, in-8°, avec frontisp. et 19 pl gr.; nouvelle édit. augm. de la nouvelle manière dont se sert M. Le Clerc, graveur du roy. Paris, Emery, 1701, in-8°. fig.; 3e édit. Paris, Jombert, 1745, in-8°, fig avec frontisp., vignettes de Soubeyran, et 19 pl. grav.; 4e édit. augm. *Ibid*, *id*. 1758, in-8°, avec vign. et 19 pl. grav.

une partie de la satisfaction qu'il avoit espérée ; que nombre d'excellents peintres et dessinateurs originaux pourroient plus promptement et facilement, par son moyen, nous donner des impressions de leurs rares pensées, et les bons copistes celles de nos sçavans prédécesseurs ; il est in-8°, imprimé en 1645.

Le sixième (1) est un Traité des sentiments du sieur Bosse sur la distinction des tableaux originaux et copies et sur leurs diverses manières; puis le mesme des estampes ou tailles douces et autres belles et curieuses particularitez sur l'art de la peinture et de la portraiture à veue d'œil ; ensemble le placement des tableaux, tant verticaux que horizontaux : il l'a dédié à Messieurs de l'academie R. de la P. et sculpture. Il est in-12 et imprimé, lors qu'il y donnoit leçon en 1649.

Le septième (2), un autre petit volume in-16, imprimé en 1659, contenant les proportions géométrales de quatre des plus belles figures de sculpture antique qui sont dans Rome, sçavoir : l'Hercule du palais Farneze, le Méleagre, l'Apolon et la Venus en celuy de Medicis, et sur la fin la proportion d une de ces figures par des axes ou essieux en ligne droite, placez aux endroits où se rencontrent d'ordinaire les os d'un squelette, par la mesure du pied, pouce et ligne, en attendant aussi sur cela quelque chose de bien plus complet, utile et facile à pratiquer, que ce que nous en avons des sçavans Albert Durer, Paul l'Hommasse, Jean Cousin. J'ay sceu du sieur Bosse, que suivant ces excellens auteurs l'on peut bien dessiner, par le moyen d'une échelle de mesure, les hauteurs et largeurs d'un corps humain, veu de front par son devant ou majesté, et par son derrière (sçavoir), depuis le sommet de la teste jusques au bas du ventre et des fesses, à cause que tirant une ligne à plomb par son milieu, un costé est égal et semblable à l'autre, ainsi que d'une colonne : mais qu'il n'en sera pas le mesme pour les largeurs en le voyant par son profil, ny non plus pour les bras, cuisses, jambes, pieds et mains, puis que leurs costez opposez sont quasi tous différens ; à moins d'y placer aussi une ligne droite par le milieu en forme d'axe ou d'essieu pour de part et d'autre y porter les mesures requises, sur des droites de front perpendiculaires à ces essieux; car de faire autrement, il est impossible qu'un disciple puisse en venir à bout sur ce qui en est expliqué par cesdits auteurs; et c'est ce que le sieur Bosse a promis de faire à la fin de ce petit Traité de proportions, au moyen de cette forme de squelette par lignes droites ; cecy soit

(1) *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec leurs copies;* ensemble du choix des sujets et des chemins pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire. Paris, l'autheur, 1649, in-12, avec frontisp. et 2 pl. grav.

(2) *Représentation de diverses figures humaines, prises sur des antiquités qui sont à Rome.* Paris, 1656, in-16.

dit par avance pour ceux qui, franchement et sans hésiter, s'appliquent hardiment les découvertes d'autruy, quand ils en peuvent avoir la communication.

Le huitième (1), un Traité contenant les Ordres de colonnes de la belle et bonne architecture, partie tirée de Vitruve, Paladio, Scamozzi, Vignole et de plusieurs fragmens antiques ; faits par une pratique plus naturelle, complette, juste, facile et prompte à effectuer, qu'aucunes qui ayent paru, avec le moyen d'en tracer tous les profils ; car, outre la mesure ordinaire du module et les parties et reparties d'icelles, il y donne celle du pied, pouce et ligne, aussi grand, plus grand, ou plus petit que celuy que nous nommons *de roy ;* pour la facilité de très-grand nombre d'ouvriers, et de sorte que ceux qui travaillent de portraiture ou perspective ne soient obligez de faire sur leurs desseins et tableaux trois échelles pour une. Il y traitte aussi plusieurs choses qui concernent cette architecture, desquelles (*est à remarquer que*) nul n'en avoit rien exécuté ny écrit.

Premièrement, de l'art de construire les degrez ou escaliers de considération avec ornemens, sans ressauts ou fausse rencontre, interruption du paralellisme à leurs limons et appuis, ny d'irrégularité aux repos ou paliers, hauteur et giron des marches, et à l'ajustement ou placement des balustres sur icelles.

Secondement, du moyen d'arrester sur le papier les desseins des bastimens et la proportion de leurs ordres et autres ornemens ou décorations mis sur iceux, en sorte que l'on soit asseuré qu'estant exécutez en grand, ils fassent à l'œil l'effet désiré, sans estre obligé, si on ne veut, de faire de grandes et inutiles dépences en modelles, et à détruire pour rétablir ou refaire.

Tiercement, la découverte qu'a faite le dit sieur Bosse de tracer des arcis rampans sur trois points donnez de sujétion, et ce par deux ouvertures de compas, et d'autres parties.

Et en quatrième lieu, ses volutes ioniques en ovales par le moyen du compas; dont l'auteur du livre des *Paralelles de l'Architecture* (2) y a dit, que cette manière de volutes a esté fort pratiquée par les antiques, et que la méthode de les faire estoit difficile et n'avoit point esté découverte jusques à présent ; mais, avant luy, Paladio en a aussi dit quelque chose en son 4e livre, pages 239 et 241 pour le temple de la Fortune virile, et c'est ce qui a excité le sieur Bosse de découvrir le moyen de les faire.

(1) *Traicté des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes ses parties*, avec plusieurs belles particularitez qui n'ont point paru jusqu'à présent. Paris, 1664, in-fol avec 44 pl. grav.

(2) C'est l'ouvrage de Roland Freast sieur de Chambray : *Parallele de l'architecture antique avec la moderne ;* tiré de Palladio, Scamozzi et autres. (Paris, 1650, in-fol. fig.)

Depuis peu il a esté dit que Monsieur de Chambray et Paladio se sont mépris et que celles qu'ils ont creu estre ovales ne le sont point, ce que je laisse à decider à ceux qui disent le contraire et à mondit sieur de Chambray de soutenir ce qu'il en a avancé. Le sieur Bosse a encore représenté dans ce Traité, en cinq estampes, l'erreur où nombre de peintres en estime et autres dessinateurs sont tombez en la représentation perspective des boules, vazes, colonnes, figures humaines et tels autres objets, en y mettant à chacun un point de veuë, et mesme deux, pour les membres qui entourent rondement la colonne, ainsi que les tores, astragales, cavets, scocie, poulie ou obscure, oües et listeaux, comme cela se voit dans un ridicule Traité de Perspective (1), dédié à M. Le Brun, où son auteur y a déclaré que c'est le dit sieur Le Brun qui luy a inspiré ce qu'il contient.

Depuis quelques mois, le sieur Bosse a corrigé, en ce Traité d'Architecture, des méprises de chiffres et de lettres pour la mesure et intelligence de diverses choses qu'il contient; il est grand in-folio, et imprimé en 1664. A la fin il y a diverses portes construites et ornées de ces ordres, tant avec colonnes qu'avec pilastres, qui sont à mon sens les plus beaux ornemens et les plus raisonnables qu'on leur puisse donner, pour ne point tomber dans la composition de plusieurs auteurs, et de celles du *Petit Vignole* de feu monsieur le Muet, qui tiennent fort du gothique. Et pour ce qui est de ces ordres, quoy que l'architecte des portes S. Denis, etc., en pourroit dire, je suis très-assuré que le sieur Bosse ne conseillera jamais à aucun disciple ou étudiant en cet art d'en commencer la pratique sur un auteur qui en auroit altéré les véritables proportions, pour ensuite passer à ceux de Paladio et de Scamozzi; d'autant qu'il vaut mieux contracter d'abord de bonnes habitudes que de mauvaises, bien que leur dernière traduction fust plus françoise que la première, estant tout certain que le meilleur françois ne fera pas que ces disproportions puissent faire un assez bon effet. Mais cela peut n'avoir été dit que pour mieux faire débiter le *Petit Vignole* que Monsieur Jollain a fait copier sur copie de copie.

Par une estampe que le sieur Bosse a mise au jour en 1674, de quatre ordres corinthiens, l'un de Paladio, et l'autre de Vignole; puis les deux autres qu'il a faits sur ces deux auteurs et sur son raisonnement, par lequel on pourra voir si il a moins fait qu'eux en cela, outre ce qu'il y a mis au sujet des chapiteaux de piliers et pilastres de ces ordres, et autres particularitez. Enfin le dit sieur Bosse aura toujours la satisfaction d'avoir choisi pour ces ordres le beau et le bon de Paladio que les sçavans en

(1) Cet ouvrage, publié sans nom d'auteur (Paris, Jollain, 1657, in-fol.) est de J. Le Bicheur ou Le Picheur, membre de l'Académie royale de peinture.

l'art tiennent pour le plus excellent des modernes, et aussi en ce qu'il a toujours convenu de belles et bonnes choses qui sont dans le Traité des Paralelles, dont un particulier qui, après en avoir très-mal parlé en public, a depuis témoigné avec justice en avoir esté désabusé. Comme le dit sieur de Chambray n'avoit mis en son dit Traité le profil et élévation d'une colonne et entablement de l'arc de Titus de Rome qu'en perspective, sans les mesures, le sieur Bosse l'a représenté bien régulièrement dans le sien en géométral avec ses mesures, qui est, à mon œil, un des plus beaux composés qui se voye.

Le neuvième (1) est un traité des leçons géométrales et perspectives qu'il a gratuitement enseignées dans l'Académie R. de la P. et S., à la prière de ceux qui le composoient, y ayant ajouté nombre de choses très-nécessaires aux peintres, aux sculpteurs et autres dessinateurs qui ont besoin de géométrie pratique, lesquelles il a tirées des Élémens d'Euclide; et le moyen de prendre par mesure les plans, profils et élévations de divers objets accessibles et inaccessibles, ensuite une ample pratique universelle et géométrale des jours, ombres et ombrages, à la lumière du soleil, et aussi du flambeau ou lampe, sur les divers corps ou objets, puis leurs réflexions sur la terre et sur l'eau, et quelque chose de leur réfraction dedans l'eau.

C'est en ce Traité où est représenté un piédestal d'ordre toscan en perspective par le moyen du profil; et de couper l'échelle perspective fuyante pour un tableau en triangle, dont le point de veue est au sommet, et autres particularitez qui aux intelligens prouvent assez l'universalité de la dite règle. Il y a aussi une estampe où est la représentation d'un instrument très-simple pour avoir géométralement les plans et élevations des objets modelez, réguliers ou non, mis ou posez sur un plan de niveau en toutes sortes d'atitudes.

Au discours sans figures de ce volume, page 10, chap. V, il y a de considérables avis sur plusieurs fautes notables que l'on commet aux desseins, tableaux et bas-reliefs, quand on ignore la règle de la perspective, ensemble le moyen de les éviter.

Page 17, chap. VI, est traité des erreurs qui se commettent au coloris en son affaiblissement et en ses reflets; et le moyen d'y remédier.

Page 23, chap. VII, méprises des peintres qui colorent aux petits tableaux, les objets réduits en petit, aussi fortement que les grands naturels, et comme il en faut user.

Page 25, chap. VIII, raisonnemens et avis importans sur la pratique

(1) *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture;* ouvrage très-utile pour ceux qui désirent exceller en ces arts et autres où il faut employer la règle et le compas. Paris, l'auteur, 1665, in-4o, avec frontisp. et 67 pl. grav.

de dessiner, pour se rendre capable, s'il se peut, d'inventer ou produire de soy mesme.

Page 33, chap. IX, est traité des particularitez sur la position d'un modelle, soit naturel ou autre, avec l'application des draperies ou étoffes dessus.

A la fin de ce volume, il y est encore donné une instruction pour éviter nombre d'erreurs que plusieurs dessinateurs, peintres, sculpteurs, (mesme en haute estime) commettent en leurs ouvrages; avec un avertissement de ne se laisser surprendre par de faux préceptes énoncez en plusieurs traitez, témoin la lettre que feu monsieur le Poussin, le plus sçavant peintre que nous ayons eu depuis Raphaël d'Urbin, a écrite au dit sieur Bosse à l'occasion d'un Traité attribué à Léonard de Vinci, peintre italien, laquelle il a insérée dans celuy-cy, avec les remarques que le dit sieur Bosse a faites sur 44 de ces chapitres. Il y a aussi la véritable et extraordinaire pratique de dessiner sur le naturel à veue d'œil, par laquelle on évite l'erreur de le représenter et peindre comme l'œil le voit, mais bien de faire en sorte que la copie que l'on en fera, fasse avoir à l'œil la mesme sensation ou vision du naturel (qui doit estre le vray but du peintre); et à la fin, il y donne une pratique géométrale et perspective propre aux sculpteurs pour bien représenter leurs bas-reliefs, et plusieurs choses très-utiles et curieuses qui n'ont encore esté ny citées, ny expliquées avant luy. Il est in-8°, imprimé en 1665.

Le dixième (1), une très-belle et bonne instruction pour bien commencer à dessiner et peindre, intitulé *le Peintre converty aux précises règles de son art;* qui est un dialogue de quatre personnes au sujet de l'architecture, du dessein et de la peinture; la première est *de condition*, la seconde est *un Architecte*, la troisième *un Peintre*, et la quatrième *un élève ou disciple en l'art de la peinture.* La première s'entretient avec l'Architecte et le Peintre sur ce qui concerne la capacité d'un architecte, et si elle dépend principalement de sçavoir bien dessiner ou non; ensuite, le Peintre s'enquiert du disciple, comme il a d'abord esté instruit en la pratique du dessein et de la peinture; ce que le disciple luy ayant fait voir, et de plus par sa seconde pratique, que ces raisons estoient fondées sur les véritables règles de la perspective, le peintre est contraint d'y acquiescer, et en revanche luy dire de très-belles et bonnes choses. Vers la fin de ce Traité, il a de belles et utiles remarques sur la décoration des bastimens, tant en ce qui concerne la peinture que la sculpture; puis un avertissement et

(1) *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art;* avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas-reliefs et autres ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des bastimens et quelques advertissemens contre les erreurs que de nouveaux escrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts. Paris 1667, in-4° et in-8°, avec deux frontisp. grav.

instruction pour ne point tomber dans l'erreur de placer des tableaux et des bas-reliefs de représentation verticale sur des superficies horizontales et inclinées soit plattes ou courbes, à moins que les objets soient supposez élevez en l'air, ou posez sur des nuées: particularitez qui surprendroient bien du monde, si on cottoit les lieux où l'on a commis ces erreurs si grossières; et enfin, quelques considérations essentielles sur quelques petits Traitez, l'un qui a pour titre: *La Peinture, poëme* (1), et l'autre de feu Monsieur du Frénoy (2), qui est latin et françois, où l'on y a dit, enseigné et représenté plusieurs choses fausses, et de plus avancé (pour tascher de s'en deffendre) les galimatias ridicules, qu'il faut *prendre des licences* au préjudice de la règle de perspective; et d'autres aussi, qu'il convient la corriger par celles de bienséance, que l'on n'explique point. Il est in-8° et imprimé en 1667. Dans ce Traité est un abrégé de ce *Catalogue*, auquel on y voit, que les estampes ou figures contenues en tous ces Traitez, tant grandes que petites, sont au nombre de plus de six cents. Il finit, par une Ostéologie du corps humain, et une Anatomie du peintre en vers burlesques, qui sont deux choses très-galantes et curieuses.

Il a depuis donné au public, en deux feuilles volantes, des observations géométriques de la découverte de Monsieur de la Hire sur les points d'attouchement de trois lignes droites, qui touchent la section d'un cone sur quelques uns des diamètres, et sur le centre de la mesme section; Et ensuite une Règle universelle très juste et facile pour décrire toutes sortes d'arcs rampans sur des points donnez de sujettion, soit eliptiques, paraboliques et hyperboliques, avec une reigle mince et pliante, sans se servir des axes, des foyers, ny du cordeau; ensemble la manière d'y tracer les joints de face de leurs pierres. Elles sont grand in-folio, faites en septembre et décembre 1672.

Dans le Traité d'Architecture du sieur Bosse, en l'estampe XXXIII, il a esté représenté et dit quelque chose, en 1664, suivant le desir de Monsieur Blondel, professeur royal aux mathématiques, auquel je sçay qu'en 1661, le sieur Bosse luy fist voir ses arcs rampans faits sur trois points donnez de sujettion par deux ouvertures de compas, et quelques-uns par trois, puis ses volutes ioniques en ovale, et ensuite plusieurs choses concernant l'architecture et la perspective, dont aucun n'avoit encore traité; avec le tracement de la ligne courbe du fust des colonnes, non par machine ou instrumens (comme luy), mais par des points donnez géométriquement, et une règle mince et pliante, ainsi que cela se peut voir en ladite Estampe XXXIII: *Pratique connüe de quelques ouvriers.*

(1) C'est le poëme d'Hilaire Pader: *La Peinture parlante* (Tolose, 1657, in-4°).

(2) Le poëme latin de C. A. Du Fresnoy sur la peinture parut pour la première fois en 1668 et fut souvent réimprimé avec ou sans traduction française.

Au sujet des deux précédents articles, ayant esté demandé au sieur Bosse d'ou peut venir le refroidissement de M B. (1) envers luy, il dit qu'il n'en peut accuser que la foiblesse humaine, et que par ce qui suit on en pourra juger.

Lorsque le sieur Bosse fit présent à M. Blondel de quelques feuilles volantes où sont des observations, et une Règle universelle de décrire ou tracer les arcs rampans énoncez au premier des deux précédens articles, il fut fort surpris de luy entendre dire que cela estoit pris de luy. A quoy le sieur Bosse repartit qu'il pouvoit bien se méprendre, ce qui estoit très-vray.

Si M. B. s'est plaint de ce que le sieur Bosse n'a pas entrepris à ses frais et dépens toute l'impression et la gravure de son livre où sont des arcs rampans, quand il le luy fit proposer en 1664 par un amy commun, c'est à tort, puisque ledit sieur Bosse répondit civilement à cet amy, qu'il ne le pouvoit à moins de s'attirer un procez contre les libraires, d'autant qu'il n'en auroit esté ny l'auteur, ny le commentateur.

S'il a aussi dit que le sieur Bosse a bien voulu faire imprimer les dites feuilles volantes cy devant citées, il peut répondre que cela ne pouvoit pas luy porter préjudice, comme son ouvrage, qui eust composé un très grand et gros volume.

Et je conclus, par ces apparences, que si M. B. n'a témoigné de grandes amitiez audit sieur Bosse durant plusieurs nombres d'années que par interest, il a raison de croire ne luy estre pas fort obligé.

Outre ce qui precède, le sieur Bosse a trois ou quatre Traitez fort avancez, l'un pour l'instruction de la jeunesse, à commencer le dessein ou le portraiture à veuë d'œil de toutes sortes de manières, soit au crayon, à la plume et au pinceau; qui est ce que doit contenir sa première partie; et en la seconde, toutes celles de peindre et colorer, mesme d'émail, sur l'or et sur le cuivre, puis sur le verre, que les vitriers nomment travail d'aprest (2), l'autre, sur les proportions du corps humain, par le moyen des essieux et de l'échelle du pied, pouce et ligne (3); ensuite un du trait pour la seconde partie de la coupe des pierres, et celuy bien ébauché, dans son Traité d'Architecture, du moyen d'arrester en petit sur le papier les plans, profils et élévations des basti-

(1) Ce doit être l'architecte Blondel, dont il est question plus haut.

(2) *Recueil de figures pour apprendre à dessiner sans maistre le pourtraict, la figure, l'histoire et le paysage*, s. n. et s. d., in 4° avec 122 pl. gr.; nouv. édit. *Paris, Jombert*, 1737, in-4°.

(3) Les trois traités suivants ne paraissent pas avoir été publiés, mais l'aut ur en avait mis quelque chose dans dans le recueil suivant :

Lettres escrites au sieur Bosse, avec ses reponses sur quelques nouveaux traittez concernant la Perspective et la Peinture. (Paris, 1668, in-4°.)

mens, ensemble les ordres et autres ornemens qui y doivent convenir; de sorte qu'estans exécutez en ouvrages effectifs, ils fassent à l'œil (ainsi qu'il a esté dit) l'effet désiré. Ces Traitez auroient passé, il y a bien du temps, sans d'autres travaux qu'il luy a fallu faire; et, pour dire plus, si il n'eust manqué de fonds.

Il pourra bien aussi, si Dieu le luy permet, donner par impression l'*Angle solide* de feu M. Desargues, et autres particularitez, afin de faire connoistre de plus en plus qu'il a toujours préféré le bien public au sien, et témoigné un très grand amour pour le vray et surtout en choses nécessaires et utiles; car il a composé, dessiné, gravé et fait imprimer toutes ces choses à ses frais et dépens, à mesure qu'il luy venoit du fonds (et le tout sans avoir mendié la bourse d'autruy ny jusques à ce jour receu présent de qui que ce soit), de sorte qu'il peut dire qu'une bonne partie du public et luy estoient obligez à ceux qui, par une crace envie accompagnée d'ignorance, ont fait des libelles diffamatoires et ridicules contre sa personne et ses Traitez, sans y oser mettre leurs noms, parce qu'ils l'ont d'autant plus obligé à travailler pour les désabuser et faire voir leurs erreurs et bévuës, surtout à ceux qui se rangeoient innocemment de leur party, ce qui à présent se connoist et se connoistra davantage de jour à autre, surtout aux ouvrages des nouveaux disciples et de ceux qui abandonnent ces erreurs, et mesme de ses plus malins et méconnaissans envieux; et, de vérité, c'est pourtant, à mon sens, une chose très-honteuse, que la postérité sçache que, dans un siècle si éclairé que celuy-cy, on ait traité de la sorte une personne qui, outre qu'elle a sacrifié pour le public ses soins, ses veilles et son bien, n'a jusques à présent rien produit que d'original et de vray, ainsi que cela a esté et se peut encore démontrer; car l'on doit voir que la plus grande partie de ces Traitez contient chacun assez de matière pour en faire composer nombre de gros volumes, par ceux qui abusent le public de fleurettes et de récits mille fois réitérez qui ne peuvent servir qu'à les grossir et à ennuyer les lecteurs; lesquels sont suppliez de faire, s'il leur plaist, une sincère réflexion sur le grand nombre de choses nouvelles, utiles et agréables qui sont contenuës dans les Traitez du sieur Bosse, et sur ce que ces malins envieux n'ont pu y donner avec justice aucune attainte que celle de prévenir des esprits par des écrits et discours faux, artificieux et méchans.

Mais les sçavans intègres et désintéressez ont toujours reconnu le sieur Bosse de nature à faire le contraire de ceux qui, ayant esté éclairez de plusieurs choses, veulent que l'on croye qu'elles ont esté prises en leur fond, puisque dans tous ces écrits il rend à chacun ce qui luy appartient; estant constant qu'il n'a jamais critiqué les œuvres, ny l'humeur de ces ennemis, qu'au préalable il n'y ait esté extraordinairement forcé

par leurs mauvais discours et écrits sans nom d'auteur; à l'exclusion des deffunts sieurs Curabelle (1) et G. Huret (2) son disciple, qui se sont nommez, lesquels ont avec justice esté traitez comme ils le meritoient par les entendus en ces matières, et mesme ce que l'on a bonnement et ignoramment mis encore depuis peu au jour dudit Huret après sa mort, qui est un franc galimatias.

Pour conclusion, nombre d'honnestes gens sçavent que le ciel a vengé le sieur Bosse de plusieurs de ces mauvais entagonnistes, en attendant le reste ou leur convertion; et que, outre les quatre années d'excellentes leçons qu'il a gratuitement données dans l'Academie R. de P. et S., tant des ordres de colonnes de l'architecture, que de la perspective, comme la lettre d'agrégié en icelle le confirme, qu'il a depuis toujours en ces choses et autres continué de bien servir le public, par faire voir nombre de méprises et d'erreurs que plusieurs de ces envieux ignorans vouloient faire passer pour bonnes. Et pour moy je sçai que si il avoit fait un récit des mauvais offices qu'on luy a encore justement rendus depuis quelques années pour de très bons et obligeans, et des méprises et erreurs très considérables que telles gens ont commises, tant en des ouvrages publics qu'autres, cela surprendroit extraordinairement les personnes qui font profession d'équité, de droiture, de sçavoir et de reconnoissance; car pour les fourbes intéressez, ingrats, envieux et ignorans, c'est leur profession d'agir mal, et de ne rendre jamais témoignage d'avoir appris d'autruy.

Ceux qui désireront ces Traittez, et d'en avoir de vive voix l'explication, sçauront que le sieur Bosse demeure à Paris, en l'isle du Palais, sur le quay de l'Horloge, vis à vis celuy de la Mégisserie et du fort l'Evesque, au premier estage.

Raisonnement détaché de ce que dessus mis au sujet de deux pages qui seroient restées blanches.

Plusieurs sçavent que l'on peut estre aussi sainement et commodément vestu d'un habit tout simple ou uny, que s'il estoit enrichy de passemens, de dantelles, broderies ou tels autres ornemens, et que de mesme on peut estre sainement, seurement, et commodément logé dans une maison, bien que ses murs extérieurs et intérieurs, piliers, avant-corps, et autres dépendances d'icelle, fussent destituez d'ordres de colonnes,

(1) *Examen des œuvres du sieur Desargues sur la coupe des pierres*, par J. Curabelle. Paris, Henault, 1644, in-4°, fig.

(2) L'ouvrage de Grégoire Huret est intitulé : *Optique de pourtraiture et peinture* (Paris, l'auteur, 1670, in-fol).

et autres qui ne servent d'ordinaire qu'à donner de l'agrément à l'œil (1).

Ils peuvent aussi sçavoir, outre ce qui en a esté dit au Traité d'Architecture du sieur Bosse, page XXXIV, que des anciens qui ont inventé ces ordres, la manière de construire leurs temples et leurs autres édifices publics, ensemble ceux de leur habitation, estoient tous différens des nostres, tant à cause de leur climat, que de leur usage et commodité ; car ils ne faisoient point d'ordinaire de jours ou fenestres à leurs temples, affectant d'y faire leurs cérémonies à l'aide de lumières artificielles ; et aussi pour le beau de leurs habitations, qu'ils en prenoient toujours le bas, afin de jouir de la fraischeur, et même faisoient souvent pour y estre à l'ombrage des plattes formes ou terraces, porches, et tels autres corps en saillie ; ce qui me fait dire que, pour nostre usage, nous ne devons pas rechercher dans l'antiquité la forme de leurs cheminées, ny de leurs degrez ou escaliers, et telles autres choses, ny nous étonner qu'ils n'ayent pas trouvé comme nous cette naturelle manière de construire ces beaux degrez, sans irégularité ny ressauts. Et si à nostre égard nous nous voulons servir de leurs ordres de colonnes et pilastres pour la décoration de nos édifices, tout le secret est de les y bien placer, composer et proportionner, suivant de raisonnables distances et élévation d'œil ; et non de prétendre s'en servir partout sur une mesme mesure et proportion et suivant le goust des différens auteurs qui en ont écrit, car mesme celuy ne feroit pas bien qui suivroit partout exactement la pensée et les mesures de Paladio (quoyque le meilleur de tous nos auteurs), puisqu'il a témoigné par écrit et par la représentation de ces ordres en son premier livre au chapitre des Abus, qu'il faut en leur composition que les parties destinées à porter fardeau paroissent pastir et s'affaiser sous la charge qu'ils portent, car, sans contredit, cela est contre raison ; sur tout en fait d'un bastiment, puisqu'au contraire il doit plutost parêtre à l'œil naistre ou s'élever de terre que d'y parêtre rentrer ou enfoncer.

Et c'est ce qui a obligé le sieur Bosse, au Traité de ces Ordres, d'en fortifier quelques membres, et y suppléer par le tracement de leurs profils, afin d'oster à l'œil cette sensation d'applatissement ; et de plus donner les moyens de ce faire, suivant de raisonnables distances et élévation d'œil, qui sont souvent de sujettion, ce que n'a point fait Paladio en son Traité, ny l'auteur des Paralelles au sien, ny mesme aucun autre.

Le sieur Bosse, ayant de long-temps remarqué que Vignole, desirant faciliter la pratique de dessiner et faire ces ordres en relief, en avoit par trop altéré les vrayes proportions, il n'a pas creu non plus le devoir imiter, estant ridicule de voir ces piédestaux, quoyque du tiers de leurs colonnes,

(1) Il y a ici une altération du texte, qui résulte sans doute d'une faute d'impression ; mais le sens est d'ailleurs facile à comprendre.

parêtre si foibles et si gresles, puis leurs traverces ou entablemens si pesantes sur les colonnes, l'ordre estant mesme sans piédestal; et par ainsi, si il n'avoit veu lieu de leur donner une plus complette proportion, et facile pratique pour les dessiner et entendre que ces auteurs, il n'auroit pas entrepris d'en faire un livre, n'y en ayant que trop en lumière, et mesme de bien ridicules; mais ces augmentations estant à mon sens très considérables, et d'abondant plusieurs autres particularitez originales qui se trouvent au sien et non en d'autres (ainsi que j'ay dit), il le l'a creu utile au public, et mesme d'y conseiller fuir toutes ces compositions de colonnes renflées et torses, puis ces piliers et pilastres diminuez ; attendu que ce sont choses qui choquent la veuë, la simétrie et la solidité.

Pour ceux qui veulent tirer l'origine de cette construction d'ordre, de plusieurs écrits fabuleux d'auteurs payens, ils me permettront de dire que je ne les croy pas si assurez que ceux qui se fondent sur ce qui en est dit en divers lieux des sacrez cahiers.

D'autres se pouroient aussi bien méconter, en croyant que la proportion de ces beaux ordres ne se doit prendre que harmoniquement, comme en fait de musique; et d'autres encore par traditive de l'un à l'autre suivant le caprice d'un chacun, sans quelque solide et raisonnable fondement.

Mais pour ceux qui la tiennent devoir estre traitée géométriquement par raison d'optique et de perspective, déterminée suivant les sujettions d'une élévation et distance de l'œil à ces ordres, je les croy sans comparaison bien mieux fondez, puisque d'absoluë nécessité c'est ce qu'il faut faire.

Ayant esté dit un peu brusquement en public, que Michel l'Ange (*qui n'estoit pas un sot*) s'en estoit servy pour quelques membres du temple de S. Pierre à Rome, cela peut estre un préparatif à faire croire que l'on ne contestera pas avec raison ce que le sieur Bosse en a avancé en public il y a plus de 20 années, puis écrit et présenté en son Traité d'Architecture et autres de ses livres, non-seulement au sujet de quelques élévations et saillies des corniches, mais aussi pour l'agrément du total desdits ordres, et mesme pour les plans des bastimens et semblables ouvrages destinez à contenter la veuë.

Comme plusieurs qui enseignent les mathématiques, et d'autres qui en ont seulement oüy parler, veulent que les jeunes eslèves ou disciples, qui désirent apprendre les pratiques des arts de portraiture, architecture, sculpture, graveure, et tels autres où il faut sçavoir bien dessiner, apprennent d'abord la géométrie théorique où les mathématiques (qui est un abisme sans fond), j'ai cru raisonnable de les avertir icy de n'en rien faire, crainte de n'estre un jour rien moins que bons praticiens en l'art dont ils auront fait élection, mais bien leur conseiller d'apprendre celle que l'on nomme Géométrie pratique.

Ce qui ne les exclura pas un jour, estans forts d'esprit et sçavans en leur profession, qu'ils ne puissent en venir par curiosité à s'instruire de cette belle et noble théorie.

Je finis donc en avertissant que, pour n'estre point sujet à mépriser des choses dans un temps, et les estimer en un autre, ou bien en les estimant d'abord et mépriser ensuitte, il faut les avoir bien examinées et entenduës, sur tout en fait de regles universelles d'art, et mesme entièrement compris où elles se peuvent appliquer; car tel peut parler des règles de l'art de perspective et d'architecture sans sçavoir le nombre comme inombrable de particularitez et d'art, où elles peuvent servir.

L. S. D.

En octobre 1674.

HORACE VERNET[1].

La France a perdu, le 17 janvier 1863, un de ses grands peintres, un de ses talents supérieurs et populaires comme elle les a aimés de tout temps, comme elle les préfère toujours, un grand talent naturel et facile. Horace Vernet, adopté dès ses débuts par le sentiment national, l'a retrouvé fidèle à sa dernière heure. Sa longue carrière qui, comme celle des plus glorieux artistes, a eu ses heures inégales et quelques jours nébuleux, a été, somme toute, admirablement remplie et comblée. Il n'a cessé de développer et de varier en mille applications le don qu'il avait reçu de la nature. Il avait conscience et il se rendait parfaitement compte de cette unité si nécessaire de direction et d'emploi. Les distractions et digressions qu'il s'était souvent accordées en dehors de sa route principale, n'étaient, à ses propres yeux, que des digressions, et il ne rentrait ensuite qu'avec plus de bonheur et de certitude dans la voie qui l'avait conduit à la grande renommée. Peintre de l'armée française, peintre d'histoire d'une grande époque, et de tous les généreux souvenirs qui s'y rattachaient, comme de tous les brillants faits d'armes qui en continuaient la tradition, il était de plus un homme d'esprit, un caractère aimable, une nature droite, honnête, loyale, vive et sensée. C'est plaisir de s'approcher de lui : il inspire l'amitié en même temps qu'il justifie sa gloire.

(1) M de Sainte-Beuve a bien voulu nous autoriser à reproduire cette excellente notice biographique qu'il vient de publier dans *le Constitutionnel.* M. de Sainte-Beuve, grand écrivain, critique fin et délicat, philosophe ingénieux, autorité respectée dans les choses de l'esprit, de la science et de l'art, dont les *Lundis* ont conquis les suffrages et les prédilections de l'élite lettrée, s'est surpassé, à notre avis, dans l'étude qu'il consacre aujourd'hui à l'appréciation du talent, à l'examen des principaux ouvrages d'Horace Vernet, et semble avoir tenu à prouver la vérité du précepte : *ut pictura poesis.* Ah ! si les artistes illustres pouvaient avoir tous de pareils historiographes !

Nous nous proposons de faire paraître, à la suite de cette belle notice, un catalogue descriptif et raisonné, aussi complet que possible, des ouvrages d'Horace Vernet. P. L.

Il était, on le sait, un talent de race : de quelque côté qu'on remonte dans ses origines, on ne voit que peintres et dessinateurs. Joseph Vernet, l'illustre peintre de marines, était son grand-père : son père Carle, gai, léger, un peu frivole, mais spirituel et petillant de calembours, était l'homme des chasses, des cavalcades, un charmant peintre d'élégances, et il avait merveilleusement saisi la verve et le *brio* du Directoire, comme Horace saisira plus tard l'esprit de 1812 et de 1814. La femme de Carle, la mère d'Horace, était fille de Moreau, le dessinateur habile, fécond, universel, l'*illustrateur* littéraire de toute son époque : pendant près de cinquante ans, l'annonce d'un livre *avec figures de Moreau* était la meilleure recommandation en librairie et un gage de succès. Ainsi, du côté paternel et maternel, tout avait contribué à faire d'Horace l'homme du crayon, un peintre involontaire, irrésistible : sa main fine, mince, longue, élégante, naissait avec toutes les aptitudes, toute formée et dressée pour peindre, comme le pied du cheval arabe pour courir.

Né à Paris aux galeries du Louvre, où logeait son père, le 30 juin 1789, dans une bien chaude année, il fut élevé un peu au hasard et ne reçut pas, littérairement du moins, d'instruction première. Je ne vois pas qu'il y ait eu grand mal à cela : son naturel, ce qui sera chez lui le trait dominant, ne fut altéré en rien. Son père lui donna les premières notions du dessin ; plus tard il travailla quelque temps dans l'atelier de M. Vincent ; mais, de fait, il n'eut d'autre maître que lui-même ; et lorsqu'il fut décidément émancipé, lancé en pleine pratique, il n'alla pas non plus chercher dans le passé aucun grand modèle pour se mettre à genoux devant lui. Les uns, on le sait, parmi les modernes novateurs ou restaurateurs de l'art, avaient pour Dieu Raphaël, les autres Rubens ou les Vénitiens : lui, il ne chercha rien de tel ; il eut le droit de se vanter, comme il faisait, de n'avoir mis son nez sur la piste de personne, et il se tira d'affaire pour son compte en présence des objets mêmes qu'il avait à rendre. Les choses prises sur le vrai, dans le vif, voilà son champ et son horizon ; l'art au premier degré et de premier jet, ce fut le sien. Je ne parle que du principal de son œuvre et du genre où il a surtout excellé, non de quelques imitations ou réminiscences qui purent s'introduire de droite ou de gauche dans quelques-uns de ses tableaux accessoires.

Il échoua dans le concours pour le grand prix de Rome ; son père, ancien lauréat, avait voulu qu'il concourût; mais ce fils et petit-fils d'académiciens n'avait rien d'académique; il devait se frayer à ses risques et périls sa propre voie. Tout d'abord ouvrier du crayon, il faisait des vignettes, des dessins, tout ce qui était du métier. A l'âge de onze ans, il avait fait pour Mme de Périgord une tulipe à l'aquarelle qui lui fut payée vingt-quatre sous. Dès l'âge de treize ans, il se suffisait à lui-même par son travail, et il avait ses commandes, sa clientèle; il faisait des dessins à 6 fr. et des tableaux à 20. La vignette qui figurait en tête des lettres d'invitation aux chasses impériales était de lui. Il travaillait surtout pour le *Journal des Modes*, dont il devint le dessinateur en titre. En un mot, il faisait de tout et il s'instruisait en faisant. Il était de ceux qui, dans l'art, s'enrôlent simples soldats sans avoir passé par aucune école militaire :

Rose et Fabert ont ainsi commencé.

Mais il gagna vite ses grades. Bon sang ne peut mentir. Son nom aussi le servait et le désignait à l'attention.

Horace avait des dispositions autres encore que pour la peinture : il aimait d'un amour presque égal le métier de soldat. Son père, qui s'en méfiait, prit de bonne heure ses précautions et coupa court à ses velléités guerrières en le mariant dès l'âge de vingt ans : c'est vers ce même temps (1809) qu'Horace commença à exposer. Le voilà, croirait-on, occupé sans partage. Mais assistant à des spectacles militaires avec des goûts si prononcés, il s'imbut de l'esprit de ces dernières années de l'Empire ; quand les revers survinrent et mirent à nu la fibre patriotique, il sentit aussi fortement qu'aucun les douleurs de l'humiliation et de la défaite : garde national zélé, militaire amateur exemplaire, il mérita la croix en 1814 pour les services qu'il avait rendus dans la défense de Paris. De tout temps et jusqu'à la fin, sous l'uniforme de la garde civique, il se montra aussi exactement et rigidement militaire qu'il pouvait l'être. Souriez-en, si vous le voulez ; c'était une partie de sa nature, une condition et comme une moitié de son talent. Il n'aurait pas rendu comme il l'a fait la *Défense de la barrière de Clichy*, s'il n'avait payé là de sa personne.

On parle toujours de croyance dans l'art, on admire cette dis-

position chez quelques peintres anciens et pieux qui ont rendu dévotement ce qu'ils sentaient. Pourquoi ne pas la reconnaître, cette croyance, là où elle est chez les modernes? Horace Vernet avait aussi la sienne, et bien fervente, celle des camps, celle du drapeau; elle vit, elle respire dans ses tableaux de guerre. Artiste militaire, ne le dédoublons pas, et sachons-lui gré, dans sa ligne, d'avoir été naïf et peuple.

Horace Vernet n'était pas un raisonneur: c'était un homme de sentiment et d'exécution. Il ressentit vivement et profondément ce que la France éprouva à cette heure de gloire indicible et d'infortune; il l'exprima sous toutes les formes, promptes, aisées, touchantes, saisissantes, qui parlaient aux yeux et allaient au cœur de tous. Il introduisait souvent la gaieté et le sourire au milieu d'une larme. C'était bien le contemporain du Casimir Delavigne des *Messéniennes,* du Béranger des premières chansons; le contemporain de Thiers écrivant sous un souffle heureux les premiers volumes de *l'Histoire de la Révolution*. S'il n'avait été que cela, que le peintre de ce moment de 1815-1824, il mériterait encore un bien honorable souvenir. Je ne comprends pas ces générations qui se prévalent de quelque indifférence acquise pour faire les supérieures et se donner de grands airs superbes à l'égard de leurs aînées et devancières, pour les traiter du haut de leur grandeur et comme des enfants qui faisaient assez bien pour leur âge: générations hautaines et gourmées, je ne sais comment on vous traitera vous-mêmes un jour, mais vous êtes bien peu agréables en attendant, et bien peu équitables aussi. Horace Vernet est de force, au reste, à supporter vos dédains ou vos encouragements protecteurs; il a eu, en effet, cette vive et brillante saison de jeunesse, cette fleur première trop tôt passée et dont rien ne vaut le charme; mais il ne s'y est pas tenu: il est allé travaillant, étudiant d'après nature, voyant, regardant sur place, se développant et se fortifiant sans cesse dans sa voie principale jusqu'à ce qu'il soit devenu vers 1840 le plus grand peintre non plus d'épisodes et d'anecdotes, mais le plus grand peintre d'histoire militaire que nous ayons eu. La salle de Constantine à Versailles témoigne de ce plus haut degré de son talent.

J'ai voulu parcourir, au Cabinet des Estampes, le volume qui renferme les témoignages, un peu rassemblés pêle-mêle, de ses

premiers essais et de ses débuts : patriotisme, sentiment, sentimentalité, gaieté, esprit, tout s'y heurte et s'y succède. Parcourons rapidement la gamme. A défaut d'un catalogue exact et complet, donnons-nous l'impression de ces études diverses, de ce portefeuille renversé :

— *Le général Maurice Gérard* à Kowno (1813) ; deux généraux faisant le coup de fusil dans la neige, derrière une palissade. L'un charge, tandis que l'autre tire. On ne nomme que Gérard, mais on connaît l'autre : c'est le maréchal Ney. — *La Sœur de charité;* un soldat blessé est reconnu par une sœur de charité jeune ; une plus vieille est au seuil de la maison et regarde. — *Le Soldat laboureur.* — Un soldat assis, pleurant et cachant sa face devant une mappemonde, où il vient de chercher sans doute l'île de Sainte-Hélène; son chien est couché à ses pieds, sous sa chaise. — Une *Scène d'Auvergne* en 1815 : un vieux soldat entre une bergère et un joueur de cornemuse. Le soldat est plus vrai que la bergère et le paysan. — 1818. *Prise d'une redoute.* — 1818. *Bivouac français;* un jeune tambour qui commence à battre, un vieux grognard, le menton appuyé sur son fusil; derrière lui, un officier assis à terre, étudiant sa carte. Animation du fond, tout un camp qui s'éveille. — *Qui vive?* une sentinelle, un grenadier de la garde la bouche ouverte; on entend le cri. 1818. — Scènes diverses de guerre, et aussi un débarquement de troupes de marine. — *Les Fourrageurs,* 1818. — 1817. *La Pièce en action, la Pièce en batterie.* Artillerie, cavalerie, aucune arme n'est oubliée. — *Un soldat français instruisant les Grecs* à la manœuvre de la pièce de canon. Nous approchons de 1822 et de la fièvre d'enthousiasme pour les Grecs. — *La Vie d'un soldat* (suite de lithographies de Delpech); ses premiers jeux ; départ du jeune conscrit, pleurs de sa maîtresse ; équipement militaire du jeune Grivet (il est dragon) ; premier fait d'armes du jeune Grivet, il est blessé au bras, etc. — Ces diverses scènes, celle de *l'apprenti Cavalier* (un soldat sur un âne qui rue, 1819), et la *Cuisine militaire* et la *Cuisine au bivouac,* et le galant hussard, et le jeune invalide qui fait danser l'enfant sur la seule jambe qui lui reste, sont plutôt des caricatures du genre, et Horace Vernet ici côtoie le Charlet.

Il en est ainsi de *Tiens ferme !* (un énorme cochon qui veut se sauver de toutes ses forces et que tient par la queue un cavalier

retenu à son tour par un fantassin qui s'accroche au pan de sa veste en lui criant : *Tiens ferme!*) — *Coquin de temps!* (des grenadiers en marche, l'arme basse, sous une pluie fine) — *Chien de métier!* (le soldat qui blanchit son fourniment.) — *Gredin de sort!* (un grenadier blessé au genou et assis sous un arbre au commencement d'une action.) — *J' te vas descendre!* (un grenadier couchant en joue un cavalier autrichien ou russe.) — *Mon lieutenant, c'est un conscrit!* (réponse d'un cavalier qui a volé un veau à un paysan qui vient le réclamer; le veau est couché et habillé d'une capote. — *Mon caporal, je n'ai pu avoir que ça!* (c'est le conscrit qui est allé à la maraude, et qui rapporte une cage à serins.) — *Qui dort dîne!* (le vieux troupier vole sa part au conscrit qui dort.) — *Petits, petits!* (un cavalier appelle les poules hors du poulailler, en leur jetant du grain, tandis que le camarade, collé tout contre la porte, le sabre levé, s'apprête à les guillotiner), etc., etc.; de petits drames en plusieurs scènes : *des Soldats jouant au jeu de la drogue; les Suites du jeu de la drogue* (ils se donnent, comme on dit, un coup de torchon); puis *la Réconciliation.* Dans toute cette série, Horace, encore une fois, touche du coude son ami et camarade Charlet ; c'est la même veine ; Charlet la suivra uniquement et y marquera de plus en plus par une finesse de crayon et une philosophie de mots qui le mettront à un si haut rang posthume. Il serait juste, pour apprécier tout le degré de mérite de ces premiers dessins d'Horace Vernet, de songer à ce qu'était alors l'art lithographique et à l'inexpérience de reproduction dont le talent avait à triompher.

Par des illustrations d'un tout autre genre, destinées à des ouvrages littéraires, Horace Vernet reprend la trace de son grand-père Moreau, et il fait concurrence à Achille Devéria : ainsi, illustrations de *la Henriade* dans le goût du temps; illustrations de *Mathilde et Malek-Adel,* genre troubadour; une *Mort de Tancrède;* illustrations des poëmes de Byron, *Manfred et le Chasseur, la Fiancée d'Abydos, le Naufrage de don Juan...* C'est du métier, passons. — Quelques illustrations des *Fables* de La Fontaine, pourtant, ont bien de l'esprit; l'*Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* ressemble déjà à du Gavarni. Horace Vernet devra surtout à ce travail d'avoir désormais La Fontaine dans ses auteurs, et parmi les deux ou trois livres qu'il relira toujours.

Je continue de tourner les feuillets, j'achève mon volume d'es-

tampes : des *chevaux de poste anglais*, des *chevaux de ferme français*; des *scènes de chasse*, la plupart bourgeoises; puis les portraits de nos célébrités du temps, *le général Foy*, *Chauvelin*, *Talma* (rôle de *Sylla* dans le songe). *Perlet* (rôle de *Rigaudin* de la *Maison en loterie*); *Méhémet-Ali*, vice-roi d'Égypte, qui commençait à être populaire en France; *le général Quiroga*; — un très-beau dessin de *Louvel*, l'assassin du duc de Berry.

Je sors de ce volume avec l'idée très-rafraîchie et très-présente de tout ce qui occupait en ces moments l'attention du public et de ce qui hantait l'imagination d'Horace Vernet. Je n'ai pas eu besoin d'y trouver, pour m'en souvenir, *le Chien du régiment, le Cheval du trompette*, ce qui était à toutes les vitres et ce qu'on sait par cœur. Pourquoi la France entière sut-elle par cœur du premier jour l'élégie de Millevoye, *le Jeune Malade?* pourquoi sut-elle aussi vite et se mit-elle à chérir l'élégie guerrière d'Horace Vernet? Il y a de ces sympathies d'homme à nation, de nation à homme.

Ses premières expositions de Salon l'avaient déjà désigné à la faveur; mais ce fut bien autre chose dès qu'un peu de persécution s'en mêla et quand, la réaction triomphant, il se vit presque en entier exclu du Salon de 1822 en raison du choix patriotique de quelques sujets et de la cocarde tricolore qui y figurait: il était difficile, en effet, de mettre la cocarde blanche aux soldats de Jemmapes et même à ceux de la barrière de Clichy. Quand il n'avait qu'un personnage dans son tableau, Horace s'arrangeait encore pour le tourner de manière que la cocarde ne fût pas en vue; il n'y avait pas moyen pour toute une scène et un combat. C'est alors qu'il fit dans son atelier, rue de la Tour des Dames, une exposition particulière de 45 tableaux et qu'il devint l'un des héros de la popularité.

Tous ceux qui furent un jour populaires à ce degré, on tient à le leur faire payer plus tard par un retour excessif; on l'a essayé pour Béranger; on y a réussi pour Casimir Delavigne, doué d'un talent naturel moins ferme et moins vif : on aurait bien voulu le tenter aussi contre Horace Vernet, mais son talent de bonne trempe a résisté, et il a eu un trop beau lendemain, une suite trop éclatante de renouvellements pour ne pas réduire l'envie à grincer des dents tout bas et à se ranger elle-même. Je voudrais, en la dégageant de toute vaine fumée et de toute exal-

tation passagère, bien rétablir la question d'art telle qu'elle se posait en ces années heureuses.

La question, n'en déplaise aux Delécluze de tous les temps, se présentait alors de la manière la plus simple et la plus pratique. Fallait-il continuer le genre académique, ce qu'on entendait sous ce nom? Fallait-il peindre à perpétuité des Ajax, des Léonidas ou des Hector, des Ulysse, des fleuves Scamandre comme le faisaient encore les peintres chers aux anciennes écoles et amis de l'ennuyeux; ou bien aborder hardiment et coûte que coûte des sujets nouveaux, vivants, — vivants ou dans l'imagination moderne ou dans la réalité, — comme le fit toute cette vaillante élite, les Delacroix, les Schnetz, les Scheffer, et Horace Vernet? Et remarquez que, dans cette conquête de la vérité, chacun procédait à sa manière et s'y prenait selon ses moyens; les uns par le sentiment, les autres par la justesse du mouvement et la copie naïve, les autres par l'audace des tons, l'ardeur et la couleur; on montait à l'assaut et on entrait dans la place comme on pouvait; l'essentiel était d'y entrer et de s'y loger sur un point.

On a souvent comparé Horace Vernet à M. Thiers; je ne vois pas qu'il y ait grande comparaison à établir entre eux, sinon en ce qu'ils ont tous deux traité des mêmes époques avec une âme et une intelligence bien françaises, un cœur national, et aussi avec clarté et netteté. Mais certes il n'est pas indifférent d'avoir le sentiment vrai de l'un sur l'autre, et je ne crois pouvoir mieux faire, puisqu'il s'agit de saisir en courant la première manière d'Horace, que de donner le premier et instinctif jugement de M. Thiers sur lui. A prompt gibier prompt chasseur. Il en est de ces premiers jets de la critique comme de ceux de l'art; on fera plus fort peut-être ensuite et plus marqué, on ne fera ni plus léger, ni mieux touché, ni plus agréable.

« M. Horace Vernet, disait donc M. Thiers à propos du Salon de 1824, ne pouvait choisir une meilleure direction que celle qu'il a prise, pour le développement du talent particulier qu'il a reçu de la nature. Sans se contraindre à aucun style, à aucun genre, à aucune espèce de sujets, il s'est mis à reproduire tous les objets qui frappent journellement son imagination si mobile et si heureuse; aussi est-il éminemment le peintre de la France et du dix-neuvième siècle, par la manière dont il représente notre nature et notre époque; aussi a-t-il un degré de vérité, de grâce, de

génie, que le talent ne doit jamais qu'à la présence immédiate des objets qu'il veut peindre. M. Horace est-il à la chasse, monte-t-il à cheval, se trouve-t-il dans son atelier avec des amis aussi gais et aussi vifs que lui, voit-il une revue, s'échauffe-t-il au récit de nos derniers exploits de Montmirail, va-t-il voyager sur les bords de la mer, entend-il répéter les charmantes plaisanteries de nos vieux soldats, assiste-t-il à quelque scène populaire, M. Horace trouve partout des sujets pour ses pinceaux, et il peint tour à tour une chasse, des chevaux, des batailles, des marines, des caricatures pleines d'esprit, d'effet et de vérité. Se livrant avec une imagination vive et sensible à l'impression des objets, il en prend tour à tour le caractère; il change alternativement de style, de couleur, de moyens, et ne se ressemble qu'en une seule chose, la grâce et le naturel. Avec cette heureuse liberté qu'il se donne, aucun sujet ne lui est interdit, aucune manière de le traiter ne lui est imposée. Il n'a pas contracté l'obligation ou de déployer des nus, ou d'imaginer certaines formes de draperies, ou d'observer certaines règles de genre; il prend les choses telles qu'il les voit, il leur laisse leur réalité; et il en résulte que, sans avoir prétendu faire ni de l'histoire, ni du genre, il a fait de l'un ou de l'autre; il a été touchant, noble, terrible ou bien spirituel, comique et original. Il est tout cela à la fois, parce que tout cela se trouve dans la nature ; il est universel, parce qu'elle l'est aussi, parce qu'elle contient tout; et si son exécution, toujours facile et heureuse comme son imagination, répondait par la simplicité et le naturel à la vérité de ses conceptions, il ne laisserait rien à désirer. »

M. Thiers, à cette époque de sa vie (et je ne sais s'il a persévéré dans cette théorie qui me paraît bien près d'être la vraie), pensait qu'on raisonne beaucoup trop sur l'idéal et qu'on se creuse terriblement la tête pour en demander l'expression aux œuvres des anciens maîtres. Les anciennes écoles, selon lui, ont très-peu cherché cet idéal qu'on adore et qu'on exalte après coup en elles; le plus souvent, elles n'ont fait que reproduire exactement la nature qu'elles avaient sous les yeux : il suffisait, pour nous donner l'impression élevée qui en sort, que cette nature fût généralement belle, et que les organisations d'élite qui s'y appliquaient sussent y choisir leurs sujets. Les Grecs tant vantés n'étaient qu'une belle race qui offrait à ses artistes en tout genre de plus heureux modèles. De même dans la Rome des XVe et XVIe siècles, qu'était-ce que Raphaël? Une organisation souverainement fine et harmonieuse en présence d'une belle réalité qu'il savait mettre dans son plus beau jour. L'idéal ainsi compris

cesse d'être une abstraction et un tourment. On n'est pas condamné, en le cherchant, à s'arracher les cheveux et à se ronger les ongles au vif, à être continuellement tendu comme vers une idée d'au delà. La fécondité s'ensuit avec une certaine joie, compagne de la production. On me dira que M. Thiers prêchait pour son saint en plaidant la cause des génies faciles. Quoi qu'il en soit, c'est ainsi qu'il expliquait et louait le talent d'Horace Vernet :

« Si copier simplement et promptement la nature, disait-il encore, est la véritable condition du génie ; si c'est bien la condition qu'ont remplie les anciens maîtres et qui les distingue de tous les autres, M. Horace est à notre époque un des talents qui leur ressemblent le plus. Peu importe la différence des temps, des mœurs et des sujets qu'il reproduit ; son procédé d'imitation est le même, et il a le même caractère de naturel et de vérité, et, comme eux encore, il se distingue par une fécondité extraordinaire.

» Les batailles, qui sont les tableaux où il a déployé le plus d'élévation de talent, prouvent surtout que, sans viser à l'idéal, en se tenant à la simple réalité, on peut être noble et vrai tout à la fois. Ces grenadiers marchant au pas de charge dans la bataille de Montmirail, et s'avançant d'un pas si ferme et si assuré vers le danger, ont, sans aucune altération de traits ni de costume, une élévation et un naturel surprenants. La réalité a aussi sa noblesse, et il faut savoir la saisir. Dans une scène populaire, dans une simple caricature, M. Horace conserve encore cette singulière élégance, ce goût exquis dont chacune de ses compositions est remplie. »

Les critiques qui suivaient ces éloges, et qui portent sur la couleur, se feraient aujourd'hui avec beaucoup plus de justesse et de précision. Quoique sa couleur ne soit (tant s'en faut !) ni désagréable ni fausse, Horace Vernet n'est pas coloriste, et il laisse à dire par cet endroit.

Horace Vernet, à cette date, était en pleine jouissance et possession de sa première manière, si bien réalisée en toute mesure dans ses tableaux de *Jemmapes*, de *Montmirail*, de *la Barrière de Clichy*, et qui se diversifiait à l'infini dans cent autres tableaux de genre. En dehors de l'originalité qui lui était propre et de la vérité moderne où il était maître, son pinceau rencontrait partout, et jusque dans les sujets où il était dépaysé, de ces bonheurs d'expression et de facilité qu'il portait avec lui. Ainsi, jusque dans cette *Bataille de Bouvines* qui lui était commandée et qui

rentrait dans le solennel ennuyeux (1824), je remarque un joli incident, le page qui tient des chiens en laisse, un souvenir des *Noces de Cana*. Ainsi, dans la *Bataille de Fontenoy*, bien meilleure (1828), d'un ton vif, d'un tour si français et qui se rapproche de nous, l'œil est agréablement attiré sur un anachronisme spirituel, le groupe du fils embrassant son père et tenant à la main la croix de Saint-Louis qu'il vient d'obtenir. Un bon guide, M. Eudore Soulié, me fait remarquer que la croix de Saint-Louis ne se donnait pas ainsi sur le champ de bataille, comme la croix d'honneur. N'importe ! Horace Vernet, en se trompant de gaieté de cœur, a fait son groupe d'autant plus intéressant et bien pittoresque. Dans les choses mêmes qu'il n'avait pas vues et qui sortaient de son horizon habituel, il portait encore cette facilité et cette grâce qui plaît. Mais nous nous réservons de l'admirer là où il est dans l'entière vérité.

Parmi ses tableaux non populaires de ce temps-là, les connaisseurs m'ont paru mettre au premier rang un portrait équestre du duc d'Angoulême (1824), où le cheval est d'une vie et d'une nuance de robe admirable ; l'Anglais Lawrence arrivait vers ce moment à Paris, et son succès piquait d'honneur Horace : il fut coloriste ce jour-là. Ce portrait qu'il revit à Versailles à une dernière visite, un peu avant sa mort, lui procura une vraie satisfaction d'artiste. Il faut mettre à côté un portrait, également équestre, de Charles X, qui est presque aussi beau. On remarquera cependant qu'Horace ne peignit aucun épisode de la campagne d'Espagne, toute royaliste. Il ne reconnaissait pas là sa cocarde de guerre. Son pinceau restait fidèle à sa religion.

Le tableau qu'il exposa en 1822 et qui représente l'*Intérieur de son atelier*, donnerait, je crois, une idée un peu fausse si on le prenait au pied de la lettre et si on ne voyait Horace Vernet que dans cette heure de spirituelle ivresse, dans cette débauche de gaieté perpétuelle. Un feuilletoniste du temps (Jay ou Jouy) se représente comme ayant une lettre d'introduction pour le peintre en renom. Il se persuadait, disait-il, que la solitude, la tranquillité, le mystère même, étaient nécessaires aux méditations du talent. Il se figurait donc le peintre comme devant être absorbé dans l'étude de son art, et il se dirigeait d'un pas respectueux vers l'atelier.

« Cependant, à mesure que j'avançais, raconte-t-il, j'entendais un bruit

confus ; il augmentait à chaque pas ; et en approchant du sanctuaire, c'était un tapage plus bizarre et plus incohérent que le célèbre concert de Jean-Jacques. J'entr'ouvre la porte... Quel spectacle !... Je reste immobile d'étonnement.

« Une foule de jeunes gens occupaient, dans les attitudes les plus diverses, tous les coins de la salle, et paraissaient, comme dans les classes où les écoliers sont mis en retenue, livrés à tout le désordre des amusements les plus bizarres.

« Deux des assistants faisaient des armes, l'un la pipe à la bouche, l'autre vêtu d'un grand sarrau de toile bleue. Celui-ci donnait du cor, et ses joues, énormément gonflées, m'eussent averti de la quantité d'air qui s'en échappait, si mes oreilles, déchirées par d'effroyables sons, n'avaient rendu tout autre avertissement inutile; celui-là soupirait une romance, cet autre battait la générale ; il y en avait d'assis, de levés, d'accroupis, dans toutes les situations et dans toutes les poses.

» Un jeune homme lisait à haute voix un journal au milieu de ce chaos ; un autre peignait ; un autre dessinait. Parmi les acteurs de cette scène tumultueuse, se trouvaient des militaires de tout grade, des artistes, des virtuoses, une chèvre, un chien, un chat, un singe et un superbe cheval.

» L'un des combattants posa son fleuret, secoua sa pipe et s'avança vers moi. C'était M. Horace Vernet. »

Mais est-il vrai d'ajouter, comme il put s'en vanter peut-être en riant, que c'est ainsi que se passaient dans son atelier « les heures de sa vie les plus laborieuses? »

Si on prenait son dire au pied de la lettre, on serait tenté de moins l'estimer. Nous avons ici à faire sur nous-mêmes un léger effort. Par suite de je ne sais quel préjugé scolastique, nous sommes toujours tentés de faire plus de cas d'un peintre qui, pour peindre, s'enferme, regarde moins la nature, étudie les vieilles toiles et peut-être même les livres, que d'un peintre vif, avisé, extérieur, tourné à l'action, avide de mouvement, doué de toutes les adresses corporelles, excellent tireur, excellent lutteur, parfait cavalier, habile à tous les exercices qui eussent honoré un Grec du temps de Xénophon.

Nous avons gardé du moine et du clerc, du lettré du moyen âge ou de la renaissance, dans notre manière de juger et de classer les hommes, même ceux qui ne sont pas de purs esprits et qui, par vocation, ont le plus affaire aux éléments du dehors. Mais tranquillisons-nous ; je crois ici que tout peut se concilier. Sans doute tous les artistes n'ont pas les mêmes habitudes ni les mêmes exigences de travail et de production ; l'atelier d'un

Poussin, d'un de ces peintres méditatifs « qui ne sauraient peindre en sifflant, » sera d'un tout autre aspect que celui d'un artiste gai, mobile, alerte, s'inspirant et profitant de tout ce qu'il voit et de ce qu'il provoque autour de lui : et cependant l'étude, aussi, a des lois invariables, et, si prodigieuses que soient la mémoire, la facilité, la dextérité, la verve, rien ne saurait suppléer à l'observation et à un premier recueillement, si court qu'on le suppose. Aussi Horace Vernet n'y échappait pas. Il avait de grand matin, et avant l'invasion des visites, des heures à lui, de travail, de secret, des heures non banales et, à leur manière, sacrées; et ce n'est qu'ensuite qu'arrivaient les amis, les camarades, les brillants colonels; il continuait avec sa merveilleuse facilité de main à exécuter ce qu'il avait posé auparavant. Le tour de force était bien assez extraordinaire comme cela; mais il n'était pas et ne pouvait pas être perpétuel.

En un mot, son improvisation, comme toutes les belles et bonnes improvisations, était très-méditée. Il était le premier, en d'autres moments, à en convenir : « On me loue de ma facilité, disait-il, mais on ne sait pas que j'ai été douze et quinze nuits sans dormir et en ne pensant à autre chose qu'à ce que je vais faire; quand je me mets en face de ma toile blanche, mon tableau est achevé; je le vois. » Et Charlet disait également d'Horace, avec ce tour narquois qui était le sien : « On se figure qu'il est toujours à faire de l'escrime d'une main, de la peinture de l'autre; on donne du cor par ici, on joue de la savate par là. Bah! il sait très-bien s'enfermer pour écrire ses lettres, et c'est quand il y a du monde qu'il met ses enveloppes. » Voilà le vrai, et qui a aussi son piquant.

La correspondance dont nous devons communication à la confiance de sa famille va nous montrer Horace Vernet le plus consciencieux des artistes, étudiant sans cesse et voulant voir de près tout ce qu'il avait à rendre, ne s'épargnant pour cela aucun voyage, aucune fatigue; esclave de son art; sachant supporter, après le tumulte de la vogue et les caresses de la popularité, les injures de la critique et, ce qui est plus difficile, les premiers signes de la froideur publique et de l'isolement; donnant aux siens, plus jeunes que lui, des conseils d'un bon sens droit et mâle. Enfin l'aimable et brillant Horace saura suffire à tous les âges de la vie comme à toutes les phases de son talent, et fournir

jusqu'au terme, sans broncher, toutes les étapes d'une noble carrière. Comme toutes les organisations complètes, il eut successivement les fruits de chaque saison ; le moment de son plus grand mérite se rapporte à l'heure de sa maturité, et sa vieillesse ne fit point défaut aux pensées sérieuses.

Et cependant, s'il y ressongeait quelquefois, retrouva-t-il jamais, même dans les triomphes que lui ménageait l'avenir, même dans les années de son ambassade académique à Rome, même dans ses vaillantes campagnes à l'armée d'Afrique, même dans sa haute faveur à la cour de Russie, retrouva-t-il jamais ce premier entrain, cette fraîcheur et cet enchantement des dix premières années de sa carrière, lorsqu'il semblait que l'âme de la jeune armée expirante en 1814 et 1815 eût passé en lui et sur ses toiles, lorsque tout était jeune autour de lui, que ces brillants officiers des derniers jours de notre gloire n'étaient pas encore devenus de vieux beaux ou des invalides plus ou moins illustres, lorsque l'Art lui-même s'avançait personnifié dans un jeune groupe à physionomies distinctes, mais avec tout l'incertain et l'indéfini des destinées : Delacroix, Delaroche, Schnetz, Léopold Robert. Sigalon, Scheffer, tous figurant au Salon de 1824, et Horace Vernet comme un frère d'armes au milieu d'eux ! On pouvait se dire en les nommant, en les confondant un peu et les enveloppant d'un même regard : Où chacun n'atteindra-t-il pas ? On était loin de prévoir alors que Sigalon mourrait après une belle œuvre, mais sans avoir récidivé autrement que comme un copiste consciencieux et fidèle ; que Léopold Robert ne pourrait survivre à ses deux ou trois chefs-d'œuvre, et qu'il périrait comme écrasé sous leur poids, dans son désespoir de se sentir impuissant à les renouveler. Schnetz, du moins, sans jamais s'élever plus haut ni chercher à se surpasser, est resté égal ou semblable à lui-même. Delaroche, si ingénieux, si fin, toujours inquiet du mieux, a beaucoup tenté, beaucoup embrassé, et s'est, en partie, consumé à la peine. Debout, les derniers, sont restés Scheffer, Horace Vernet, Delacroix, celui-ci le seul demeurant aujourd'hui ; eux, privilégiés en cela et favorisés du sort, ils ont poussé à bout leur vocation, ils ont rempli toute leur destinée de peintres ; ils ont fait rendre à leur palette tout ce qu'elle recélait, l'un de poésie, l'autre de vérité, l'autre de flamme ; ils n'ont certes rien à regretter. Mais que ce premier groupe confus, où se dessinaient tant

de promesses et s'avançant sous une inspiration commune, sous un même souffle, avant les divisions et les rivalités introduites bientôt par la critique, avait pourtant un charme, une nouveauté, un air d'union et de force, quelque chose dont l'impression ne s'est plus retrouvée depuis à ce degré, même quand chacun s'est ensuite développé dans sa voie! Horace Vernet, qui garda plus longtemps qu'aucun le sentiment vif et actif de la jeunesse, put n'avoir pas de ces regrets qui supposent un peu de rêverie; mais comment, nous qui faisions en 1822 le pèlerinage à son atelier de la rue de la Tour-des-Dames, comment, nous dont la vie, en présence de ces batailles de l'art, s'est passée à regarder, à espérer, à faire des vœux ou à regretter, comment ne dirions-nous pas pour lui et presque en son nom ce que ce retour sur le passé nous inspire?

Célèbre et populaire à trente-deux ans, membre de l'Institut à trente-sept et siégeant à côté de son père, nommé deux ans après (1828) directeur de l'Académie française à Rome, Horace Vernet n'était pas au bout de son bonheur, et il devait courir bien des années encore avant de l'épuiser. Ce qui est à remarquer, c'est qu'aucun succès ne l'endormit et qu'il resta en tout et partout travailleur et producteur aussi actif, aussi infatigable que le premier jour, possédé de l'amour et, comme il disait, de la rage de peindre.

Ses années de direction à Rome (1828-1835) forment une époque unique dans sa vie : une fille belle et adorée qui était sa gloire, et dont il a consacré l'image en maint endroit, faisait avec sa mère les honneurs de la Villa-Medici; devenue Mme Paul Delaroche et morte à la fleur de l'âge, elle devait lui apprendre ce que c'est que la première grande douleur.

Tant que les hommes de talent vivent, on est singulièrement injuste envers eux, ou plutôt on est ce qu'on doit être; chacun en parle à sa guise; on les agite, on les exalte, on les déprécie; on les retourne en cent façons; on leur signifie et on leur assigne des vocations restreintes; on les diminue s'ils s'y enferment, on les rabat et on les rabroue dès qu'ils essayent de s'étendre et d'en sortir. Tout ce conflit de propos et de jugements est nécessaire, inévitable, utile quelquefois peut-être à quelques-uns pour les tenir en éveil, le plus souvent inutile et irritant. Était-il possible, je le demande, qu'Horace Vernet vivant à Rome au sein

d'une splendide nature, d'une belle race, de toutes les merveilles de l'art classique, en face des magnificences de Saint-Pierre et des pompes du Vatican, n'en fût pas touché, excité à se mesurer à sa manière avec ses nouveaux modèles, à s'exercer dans un genre plus noble et à y transporter ses qualités si françaises? Il se devait à lui-même de l'essayer, et il l'essaya; ce n'est pas à nous qu'il appartient de dire quels mérites encore de vérité et de ressemblance conservent et continuent d'offrir ces tableaux composés en Italie, même quand il n'y aurait pas atteint tout le caractère qu'on y cherche.

On aurait pu prévoir les objections que souleva cette application nouvelle de son talent : elles étaient, pour ainsi dire, tout indiquées d'avance. Je me suis fait une obligation de relire quelques-uns des jugements de la critique française contemporaine à ce sujet, notamment ce qu'en a dit, dans ses Salons de 1831 et de 1833, un écrivain fort surfait et à qui sa morgue a tenu lieu, quelque temps, d'autorité. C'était un singulier juge et arbitre du grand et du bel art que Gustave Planche, et il mérite bien, puisqu'il a été si souverainement injuste et partial à l'égard d'Horace Vernet, d'obtenir un coin dans le portrait de celui dont il aurait voulu faire sa victime. On est, en effet, tenté en le lisant de s'écrier plus d'une fois : *Ah! le bourreau!*

I

J'ai fort connu Gustave Planche dès la jeunesse et même dès l'adolescence. Il faisait ses études au collége Bourbon, où je le devançais d'un an ou deux. Il était assez mauvais écolier, avec beaucoup de facilité; grand liseur; mais, s'il lisait tout, il méprisait tout. Il savait très-peu l'antiquité et était faible sur les langues et les littératures anciennes; il ne s'y est jamais remis depuis. Ce qu'il a le mieux su, c'est l'anglais qu'il avait appris de bonne heure et qu'il lisait couramment. A cet âge de première jeunesse, c'était un grand jeune homme long et même assez fluet, le front assez beau et spacieux, la nuque très-mince; toujours les mains dans ses poches; vous accostant dès qu'il vous rencontrait et ne vous lâchant plus, fussiez-vous allé par un temps de pluie d'un bout de Paris à l'autre. Familier avec les inconnus dès le premier mot, babillant de tout et s'en moquant,

il n'avait pas une étincelle d'enthousiasme ni de passion. C'était une calamité de le rencontrer le matin ; il *soufflait froid* sur vous pour toute une journée. Il n'admirait point alors Shakspeare, — pas plus Shakspeare que Paul de Kock, je vous jure, — et il se souciait très-peu de Phidias. Ce n'est que plus tard, quand il s'est agi d'écraser les vivants qu'il s'est avisé de se prendre d'un culte platonique pour deux ou trois grands morts. Les deux ou trois plâtres antiques qu'on voyait dans sa chambre quand on y allait, il ne songea à les y placer que depuis qu'il en eut besoin pour les jeter à la tête des gens. Sa jeunesse fut, de toutes celles que j'ai connues, la plus irrévérente et la plus dénuée de la faculté du respect.

Ce futur régent du goût dans les arts était censé avoir étudié la médecine et, par conséquent, l'anatomie; mais il était trop paresseux et inappliqué pour y réussir. S'il fréquenta quelque temps les amphithéâtres, il ne prit jamais en main un scalpel: ce qui ne l'empêchait pas de trancher, à la rencontre, sur la structure du corps humain, sur les formes et les dispositions précises des organes, comme il tranchait sur tout; il y commettait parfois de singulières méprises. Ses premières années d'émancipation se passèrent à vaguer dans les ateliers des artistes et à baguenauder à tort et à travers: il voyait aussi quelques-uns des poëtes dits du *cénacle*, et il en tirait la plupart de ses jugements littéraires futurs. Son affectation alors était, dans la conversation courante, de nommer tout haut familièrement et avec un parfait sans-gêne les jeunes illustres; s'il pouvait, dans un cours public, pendant la demi-heure d'attente, citer tout haut, et en parlant d'un banc à l'autre, *Alphonse, Victor, Alfred, Prosper* et *Eugène*, il était content: cela voulait dire, dans sa bouche, *Lamartine, Hugo, de Vigny, Mérimée* et *Delacroix*. Il n'avait encore rien écrit. Un jour, après juillet 1830, comme il en était venu à un degré de gêne extrême ou plutôt de détresse qui sautait aux yeux, et qui s'accusait même d'une façon cynique, un de ses amis lui dit: « Que n'écris-tu ce que tu dis tout le long du jour? Tu gagnerais ta vie. » Il suivit le conseil et l'appliqua immédiatement en jugeant l'Exposition de peinture et de sculpture, comme il fit bientôt pour les œuvres littéraires elles-mêmes. Je suis loin de prétendre qu'il n'y eût point quelques qualités d'esprit mêlées à toutes les licences d'amour-propre qu'il s'accorda. En littérature, où je m'en-

tends un peu mieux, je dirai peut-être un jour ce que j'en pense. Il ne fit jamais si bien qu'à ses commencements, et le premier feu jeté, il se figea vite. Il faisait payer quelques parties saines, solides et de bonne dialectique, en se répétant à satiété : ce qu'il avait dit une fois, il se faisait gloire de le redire éternellement et dans les mêmes termes. Arrêté dans ses locutions, dogmatique, sans grâce, sans un rayon, sans rien de ce qui caresse l'esprit, il jetait de la poudre aux yeux par ses défauts mêmes. « *Planche l'a dit,* » c'était, autre part encore que dans les cafés, un mot courant, une manière d'oracle. Un écrivain illustre, Mme Sand, a été un moment en veine de croire en lui, et elle l'a loué dans ses Mémoires. On est femme après tout, et elle s'était persuadé d'après son ton que c'était un grand savant et qu'il lui dévoilerait les mystères de la langue : il lui a corrigé ses épreuves assez exactement, non pas sans lui retrancher quelques grâces. Mais je laisse pour cette fois la littérature : en art, quel ton hautain que le sien ! Dans l'appréciation de ces œuvres spéciales où le procédé est toute une science, où l'exécution tient une si grande place, et qu'un littérateur, c'est-à-dire un homme qui n'a jamais touché le pinceau ni le ciseau ne doit, ce semble, aborder qu'avec une circonspection extrême, quelle outrecuidance ! « *Cela n'existe pas,* » c'était une de ses formules favorites. Son inspiration principale, son mobile, à lui, était l'orgueil. Il savait à quels artistes il fallait s'adresser, quels il fallait célébrer à l'exclusion de tous les autres, quels il convenait de répudier et de réduire à néant, pour être le plus éloigné des opinions du vulgaire, pour produire le plus d'étonnement et d'effet sur la galerie, pour faire croire à plus de profondeur derrière ses paroles. Il avait peur, avant tout, de paraître penser comme le peuple et d'être pris pour un simple passant. Or, pour cela, quoi de mieux, en présence d'un tableau vivant, intéressant, animé, où tout parle, se comprend, où la foule s'arrête, et qui est signé d'un nom célèbre, que de hocher la tête, de pousser un profond soupir ou de hausser les épaules de pitié ? Cela vous signale, et les trois quarts des badauds sont tentés de dire : « Voilà un homme qui s'y entend. » C'était la souveraine jouissance de Gustave Planche, et il se la procurait à tout prix. D'autres sont heureux et flattés des affections ou des sympathies qu'ils inspirent : lui, il tirait gloire des répulsions mêmes et des aversions qu'il provoquait. Jamais écrivain n'a

plus vérifié par son exemple ce mot de Montesquieu, que « la critique peut être considérée *comme une ostentation de sa supériorité sur les autres.* » Cette ostentation respire et s'étale dans tout ce qu'il a écrit; on a devant soi un homme qui pérore et qui se rengorge. Il faut voir comme il jette Milton, Klopstock, Raphaël, Michel-Ange, tous ces grands noms, à la tête d'Horace Vernet, si celui-ci a essayé un *Léon XII* ou une *Judith;* comme il le renvoie à son *Pont d'Arcole* et à son *Cheval du Trompette!* Il lui défend d'aborder les salles du Conseil d'Etat; il lui interdit d'agrandir ses toiles. S'il prétend l'enfermer dans son passé, ce n'est pas qu'il lui laisse, là du moins, la place qui lui est due: bien au contraire, il l'y rapetisse à plaisir. Il se sert des noms de Gros, de Géricault et même de Charlet, pour en accabler le brillant et valeureux talent dont l'originalité, précisément, est de ne pas leur ressembler. Et quant à Charlet, si spirituel, mais qu'on grandit à plaisir, une remarque est à faire, qui touche à cette clef du jugement de certains critiques. Planche, en louant Horace Vernet, eût adhéré à la foule, ce qu'il évitait le plus soigneusement; en louant Charlet au delà de la mesure ordinaire, il commandait à la foule, il se mettait au-dessus d'elle; et c'est ce qui lui plaisait avant tout. Je saisis à tout instant cette ficelle de son amour-propre dans ses jugements.

Tout peut se dire; toutes les opinions sincères ont le droit de sortir et de s'exprimer; il y a, certes, lieu pour des critiques doctes et fins de disserter longuement et de faire mainte distinction à propos d'Horace Vernet; mais le ton de Gustave Planche parlant d'un homme de ce talent et de cette renommée, d'un homme de ce passé et de cet avenir, qui était à la veille de se développer de plus en plus, et qui allait nous traduire aux yeux notre guerre d'Afrique, nous montrer notre jeune armée en action, à l'œuvre, dans sa physionomie toute moderne et expressive, ce ton est d'une insolence et d'une fatuité vraiment ineffables: « A ne peser que les cendres de sa gloire, s'écrie-t-il, nous les trouvons légères, et nous les jetons au vent!... Reconnaissons-le de bonne foi, ajoutait-il d'un air de renoncement vraiment comique et avec plus de pesanteur encore que de malice, reconnaissons-le sans honte et sans confusion, sa peinture n'est que médiocre et ne possède guère que des qualités négatives. » Puis, évoquant, selon son habitude, les plus grandes œuvres de la peinture, les toiles

les plus diverses consacrées par l'admiration, l'oracle tout bouffi déclarait ne trouver que là sa haute satisfaction et sa joie. Fi de ceux qui ne cherchent dans la peinture que leur plaisir! ce sont des sensuels qui ne l'ont jamais aimée. Gustave Planche (et il s'en vante) était d'un autre ordre. Ceux qui ont vu et connu le personnage savent s'il est bien vrai qu'il fût amant de l'idéal à ce point, et si c'était en effet à l'étude austère et à la sobre contemplation des chefs-d'œuvre qu'il employait ses heures solitaires! Je ne hais rien tant que ceux qui font semblant de savoir ce qu'ils ne savent pas, de sentir ce qu'ils sentent peu, et qui en imposent.

Combien j'aime, au contraire, ces esprits aimables et sensés, qui, ayant pratiqué un art par eux-mêmes et en sachant les difficultés et tous les périls, sont modestes et mesurés quand ils entreprennent de juger, dans un art voisin et différent, leurs confrères, leurs supérieurs ou leurs semblables! Alfred de Musset, par exemple, un des talents aussi que cet intègre Gustave Planche n'a jamais pu se décider à louer et à reconnaître, Alfred de Musset a écrit, sur le Salon de 1836, des pages très-fines et bonnes encore à relire; il y rend aux toiles d'Horace une justice gracieuse qui est une revanche des insultes de tout à l'heure. Alfred de Musset part de ce principe qu'une œuvre d'art doit autant que possible réunir deux conditions : plaire à la foule, et satisfaire les connaisseurs. Une des conditions sans l'autre laisse quelque chose à désirer. Appliquant son examen à quatre batailles exposées par Horace Vernet à ce Salon : *Iéna, Friedland, Wagram* et *Fontenoy*, il concluait en ces termes :

« Certes, il n'y a pas là la conscience d'un Holbein, la couleur d'un Titien, la grâce d'un Vinci; ce n'est ni flamand, ni italien, ni espagnol; mais, à coup sûr, c'est français. Ce n'est pas de la poésie, si vous voulez; mais c'est de la prose facile, rapide, presque de l'action, comme dit M. Michelet. En vérité, quand on y pense, la critique est bien difficile : chercher partout ce qui n'y est pas, au lieu de voir ce qui doit y être! Quant à moi, je critiquerai M. Vernet lorsque je ne trouverai plus dans ses œuvres les qualités qui les distinguent et que je ne comprends pas qu'on puisse lui disputer; mais tant que je verrai cette verve, cette adresse et cette vigueur, je ne chercherai pas les ombres de ces précieux rayons de lumière. »

Touches heureuses de critique, qui sentent le poëte, qui consolent et qui vengent du pédant!

II

Horace Vernet ne souffrait pas de ces injustices autant qu'on pourrait le croire ; Delaroche, si indignement traité par le même Aristarque, saignait et s'en irritait : Horace était un meilleur soldat au feu, et il allait son train toujours. Il lisait peu, et il peignait sans relâche. On peut croire toutefois que ces excès de la critique, à partir d'un certain moment, contribuèrent peut-être à le tenir plus en garde et en méfiance qu'il ne l'aurait été sans cela contre les tentatives coloristes modernes. Il mit une sorte d'amour-propre à ne rien céder. Sa couleur était vraie, telle qu'elle se voyait ; il savait ce qu'il faisait, il faisait ce qu'il avait sous les yeux : que lui demandait-on de plus ? Fin et malin, il y mettait une sorte d'ironie à l'égard des rivaux. « Moi, que voulez-vous ? Je ne sais faire que ça ! Je ne sais pas inventer, je vois. »

Je n'éluderai pas la question d'art qui se pose, et je la soumettrai du moins dans ses vrais termes à ceux qui voudront l'examiner. Je sais qu'elle a déjà été traitée, et par des plumes exercées et compétentes ; je n'aurais, si je voulais, qu'à rechercher et à rappeler ce qu'ont écrit ici ou là, les Théophile Gautier, les Paul Mantz, les Saint-Victor. Mais qu'ils me permettent de recommencer comme si de rien n'était, en ignorant qui veut s'instruire, et de faire mon apprentissage après eux.

L'art est une convention, l'art de la peinture particulièrement. Horace Vernet aimait que ce fût une convention le moins possible, que le convenu ne s'y aperçût qu'au moindre degré. Il puisait son principe en lui, dans son organisation même. Doué de sens exquis, d'une mémoire visuelle merveilleuse, d'organes et d'instruments d'imitation fins, rapides et sûrs, plus prompt à faire qu'à dire, il eut de l'art toute la première vue qu'on peut désirer ; mais s'il y a dans l'art autre chose que l'immédiat, s'il y a une seconde vue plus idéale, celle-là il ne l'eut point.

Analysez ses tableaux ! C'est prosaïque, dites-vous. Qu'entendez-vous par là ? J'examine : tout est lié, motivé, sensé, possible, intelligible ; tout ressemble à ce qu'on a vu ou à ce qu'on peut se figurer, et les peintres sincères vous diront tout ce qu'il y a, sous cette ressemblance vive, de hardiesses de première venue, de difficultés abordées de front, enlevées à la pointe du pinceau et tournées en effets heureux et en triomphes.

Cependant il ne cherche son effet ni dans la *ligne* proprement dite, ni dans la *couleur*. Ici je force ceux qui s'y entendent à s'expliquer, et ils me disent :

« Non, il ne cherche son effet ni dans le *dessin*, ni dans la *couleur* : en tout il est immédiat, il est fidèle et vrai, et il s'en contente. A-t-il à faire, par exemple, un pantalon rouge? Il mettra juste le pli, la couleur qu'il voit. Regardez, au contraire, dans ce beau portrait de Napoléon III par Flandrin, comment le peintre s'y est pris avec le pantalon rouge de l'auguste modèle ! Évidemment il a cherché le dessin, le mieux, un certain arrangement, la tournure idéale ; il a cherché à ennoblir la forme. Horace n'y mettait pas tant de façon ; il voyait avec son œil de peintre et rendait à l'instant son effet. Il prenait le pantalon tel que le portait le modèle, et le jetait sur sa toile : c'est la chose purement et simplement, c'est le ton même. Envoyez l'échantillon au tailleur, et il vous retrouvera l'étoffe. Ainsi encore, dans le tableau de *la Liberté*, d'Eugène Delacroix, voyez la blouse du gamin : le peintre n'a pas cherché à reproduire la couleur exacte de la blouse ; il a cherché un ton harmonieux qui fît le meilleur effet dans le tableau tel qu'il le concevait. Horace Vernet, lui, ne cherche pas de ces combinaisons, de ces traductions de ton ; il ne transfigure jamais. Il ne met pas, entre les choses et lui, ce je ne sais quoi qu'on appelle le *style*. Horace Vernet voit et rend ce qu'il voit, il n'interprète pas. — Il y a un coffret dans son tableau de *la Smalah* ; ce coffret n'est pas une invention, il était réellement au Louvre. Un jour, Horace le vit en passant et dit : « Il pourra me servir; qu'on me le porte à Versailles. » Et il le mit dans son tableau. Mais pour ceux qui l'avaient déjà vu, c'est le coffret même, des plus reconnaissables, celui-là et pas un autre. Ni Delacroix, ni Flandrin n'auraient fait si exactement ce même coffret. Lui, il transporte sur la toile la chose comme elle est, comme elle lui apparaît sous un prompt coup d'œil, sans y rien changer. Telle est sa nature, son genre et son miracle d'habileté. C'est ce qui fait qu'à cause de la vérité même de son rendu, on l'a appelé un *trompe-l'œil*, comme si ce n'était pas une rare qualité en peinture, la première dans un art d'imitation, que d'imiter ce qu'on a sous les yeux. »

Vanité de la gloire et de la réputation, et non-seulement vanité, mais âcreté et amertume! Qui que vous soyez, grand

génie, beau talent, artiste honorable ou aimable, tout éloge juste et mérité sera retourné contre vous. Fussiez-vous un Virgile, le chantre pieux et sensible par excellence, il y en a qui vous diront un poëte efféminé et trop doux. Fussiez-vous Horace, il y en a qui vous jetteront à la face la pureté même et les délicatesses de votre goût. Si vous êtes Shakspeare, quelqu'un viendra qui vous appellera un sauvage ivre. Si vous êtes Gœthe, plus d'un pharisien vous proclamera le plus personnel des égoïstes. L'amant retourne tous les défauts de sa maîtresse et les traduit en louanges : la critique et l'envie humaines font tout le contraire avec les talents. Toutes les qualités, tous les dons que vous avez reçus et que vous mettez en lumière, on vous les oppose un jour, et on en fait des griefs ou des sobriquets pour vous humilier. Le style vous tient-il à cœur, et avez-vous souci de la distinction ou de la nuance : vous n'êtes qu'un maniéré. Restez-vous parfaitement uni, naturel et simple : vous voilà prosaïque et vulgaire. Peut-on s'étonner, après cela, qu'Horace Vernet ait été si lestement et si insolemment traité pour ses charmantes qualités mêmes?

Au reste, il n'était pas sans défense. Il avait des mots à lui, des termes à son usage, et qui marquaient assez finement ce qu'il sentait. Devant la peinture trop travaillée, trop *tripotée* comme on dit, celle qu'il ne faisait pas et qu'on lui reprochait de ne pas faire : « Je l'aime mieux avant qu'elle soit *cuite*, » disait-il. Il supposait qu'on l'avait mise au four pour la cuire et la dorer.

Il n'aimait en rien les tons de convention. Un jour un peintre habile avait à peu près terminé une marine dans une gamme très-haut montée : il ne lui manquait plus qu'un coup de canon qu'il ne savait trop comment faire. Il le demande à Horace qui lui fait un coup de canon vrai, tel qu'il en avait vu. Mais cela jurait; c'était une tache blanche au milieu de cette peinture trop poussée de ton et d'effet. « Enfin, mon cher, vous avez voulu un coup de canon, le voilà! » C'était à la fois, de sa part, une légère critique.

III

Il est temps de le suivre en Afrique, où il fera désormais ses plus belles conquêtes et où il aura à peindre non plus seulement

des souvenirs de la grande armée, mais des exploits présents et de chaque matin, dans lesquels il fut proche témoin et presque acteur. Ses lettres vont nous aider à le mieux comprendre encore. Les lettres d'Horace Vernet ont cela de précieux qu'elles sont sa pensée même et sa personne. Rien ne s'y détache; il ne vise à aucune réflexion, à aucune description : il est le moins littéraire des hommes. C'est un soldat en campagne; il voit, il pense, il sent en même temps, et sa phrase dit comme elle peut tout cela. Il y a des hommes qui causent d'une manière, qui écrivent d'une autre, qui sont plus familiers avec les amis, plus réservés dans le monde et avec les étrangers, qui ont plus d'un ton à leur usage : ce sont des esprits à plusieurs tiroirs. Horace Vernet n'avait qu'un langage et qu'une manière, et il n'était guère libre d'en changer. Si par hasard il l'avait voulu, s'il tentait parfois en effet de monter d'un cran et de discourir, il ne trouvait rien. Il écrit donc à sa femme et à ses amis comme il aurait causé avec eux, et cette sincérité, telle quelle, est incomparable.

On était en 1837. C'était son second voyage d'Afrique. Horace Vernet, qui avait à peindre le siége et la prise d'assaut de Constantine, partit de Paris (fin d'octobre) quinze jours après l'affaire, pour voir les lieux, les débris encore fumants, et il espérait bien arriver à temps pour assister à quelque petite fusillade. Mais à Toulon, il apprend que tout vient de finir; aller à Constantine n'est plus que comme aller à Saint-Cloud; ce n'est qu'une promenade la canne à la main. *Quelle vexation!* Il part de Toulon pour Bone, à bord d'un beau vaisseau, *le Diadème*. Il était déjà en vue de la ville quand un coup de vent repousse le vaisseau de la côte d'Afrique, l'emporte en quelques heures à bien des lieues, de l'autre côté de la Sardaigne, en face de Cagliari, et quelques jours se passent à attendre le vent et à regagner le chemin perdu. Que faire dans l'ennui d'une traversée? Horace pense à sa famille, à ses petits-fils, à celui qu'en son langage de grand père il appelle *Babadabla* : il écrit jour par jour à madame Vernet.

« Encore un jour passé, écrit-il le 10 novembre, et nous n'avons remonté qu'un échelon de l'échelle que nous avons descendue si rapidement. Mais tout nous fait croire que demain nous serons à terre. Une petite brise nous conduit droit dans notre route, et l'espoir nous revient. Aujourd'hui je me suis moins *embêté*. (Ah ! nous sommes en style d'ate-

lier, il faut en prendre son parti) que les jours précédents, grâce à un nouveau venu auquel j'ai donné l'hospitalité : c'est un pauvre pinson que les autans nous ont apporté. J'ai mis la main dessus, j'ai voulu lui donner à manger ; mais devine ce qu'il a préféré? c'est de se précipiter dans mon pot à eau pour boire; il a manqué s'y noyer, ce qui m'a expliqué les gens qui trouvent ce genre de mort dans un crachat. On fait des efforts inouïs pour braver un grand danger, puis la gourmandise vous fait succomber dans un petit. Trêve de réflexions! Je soigne mon petit oiseau pour lui donner la liberté quand il sera bien remis de ses privations et de sa fatigue. Si j'avais le temps de lui donner une petite éducation, je lui apprendrais à chanter *Rabadablabadablablabla*, pour que sur ma terre d'Afrique il puisse apprendre à ses semblables ce délicieux refrain, et peut-être qu'un jour tous les échos nous le répéteraient. Cette idée, toute bête qu'elle est, ne laisse pas de me procurer une bonne petite émotion. »

Ce *Rabadabla*, c'est le bruit cher à son petit-fils, c'est le nom même qu'il lui donne dans cette langue primitive et imitative qui recommence sans cesse auprès des berceaux. Bonhomie et cœur, ne nous repentons jamais d'avoir surpris au vif de ces choses-là.

Mais il est arrivé à Bone; il est logé, installé chez Yusuf, lequel, en légère disgrâce, est pendant ce temps-là à Paris ; il voit les amis d'Yusuf, la première Mme Yusuf, une musulmane aux longs yeux pleins de douceur et de mélancolie, et qui lui a cédé la maison; il s'inquiète d'abord de l'avenir de son ami, et donne de bons avis sur les hommes, sur les gouverneurs présents et passés, des jugements qui ne seraient pas tous à reproduire ici. Le peintre aussi se réveille ; sans plus attendre, et à la vue de cette population africaine grouillante, la verve le prend, la besogne commence :

« .... Si Delaroche était là! que de belles choses il verrait par ma fenêtre seulement! Rien n'est plus admirable que cette foule d'Arabes, de Turcs, tous drapés si pittoresquement. Si j'étais plus jeune ou, pour mieux dire, moins vieux, ma tête n'y tiendrait pas...

« En attendant le départ, je fais des têtes de soldats comme s'il en pleuvait. Elles doivent figurer parmi les héros, car il y en a dans toutes les classes de l'armée plus que partout ailleurs, et j'ai le bonheur de n'avoir que des faces bien caractérisées. »

Il fait d'avance sa provision de têtes et de figures martiales : tout chez lui sera d'après nature, les sites, on va le voir, et les figures aussi. Et remarquez comme, sans théorie aucune et par

un pur sentiment de vérité, il pense au peuple de l'armée, à toutes les classes de héros. Son genre, en effet, sera, dans chaque affaire, tout en montrant le chef, de ne jamais sacrifier le soldat.

Il est traité cependant comme un personnage de l'armée ; on lui donne deux bataillons pour escorte :

« Voilà comme je suis organisé pour mon voyage : six mules pour porter mon bagage, mes tentes, etc.; deux chevaux pour moi et Charles, mon domestique, quatre chasseurs et un brigadier comme ordonnances, et huit cents hommes d'escorte. Déjà Charles, notre neveu (1), est parti avec le même nombre d'hommes pour m'attendre à moitié chemin, et le gouverneur (le maréchal Valée) me donne l'ordre qui doit l'attacher auprès de moi pendant la durée de ma petite expédition jusqu'au retour à Bone. Tu vois que je suis traité en véritable personnage ; ce n'est pas que ça me touche, mais je te donne ces détails pour que tu sois sans inquiétude ; car tant de précautions sont même inutiles, la correspondance se faisant journellement avec huit hommes seulement. Cependant j'accepte tout pour être à même de m'arrêter comme bon me semblera sur la route, et même de m'en écarter pour visiter certaines localités intéressantes... »

Horace Vernet participait au prestige et aux honneurs qui s'attachent volontiers, en France, à tout ce qui est militaire : on essaya de le lui faire payer comme artiste. Tout ce qui se piquait d'art pur se montra deux fois plus rigoureux pour lui.

Il se met en marche pour Constantine ; il n'a plus le temps d'écrire, occupé qu'il est à voir et à peindre ; mais à bord du bâtiment qui le ramenait, et encore plein des sensations du voyage, il les a racontées à Mme Vernet dans une lettre courante et animée, où il fait voir que, sous une impression vive, il savait tenir autre chose encore que le pinceau. Je donne textuellement et tout au long ce récit :

« De Bone à Medjz-el-Ammar, rien d'intéressant ; mais, après avoir passé le Raz-el-Akba, le pays dépouillé d'arbres devient un vaste désert coupé de ravins profonds et entouré de vastes montagnes pelées dans le genre de Radicofani (2); la pluie nous a rendu visite dans ces lieux épouvantables ; il nous a fallu coucher dans la boue, mais heureusement le mauvais temps n'a duré que deux jours. Rien n'était plus intéressant pour moi que ces bivacs en arrivant le soir et en partant le matin. Les

(1) M. Charles Burton, officier du génie.

(2) Montagne volcanique de Toscane, sur la route de Florence à Rome.

lions, les hyènes et les chacals se chargeaient de la musique et se disputaient dans l'ombre les mules et les chevaux que nous laissions derrière nous sur la route ; car, ma chère amie, tu ne peux te faire une idée de la quantité de ces pauvres animaux qu'on abandonne, faute de pouvoir les nourrir. On les assomme, tant qu'ils peuvent se soutenir ; un fois tombés, c'est fini d'eux. Sur ce point comme sur tant d'autres, c'est un gaspillage dans l'armée dont on ne saurait se faire une idée sans en avoir été témoin... Mais brisons là-dessus ; je ne veux te parler que du pittoresque. — Je te disais que le pays était d'une sévérité admirable. Il ne s'y trouve de trace humaine que quelques pierres, restes de monuments antiques qu'on suppose des fortifications. Je ne suis pas de cet avis pour la généralité. Il y en a certains qui me paraissent des tombeaux de la même forme et de la même construction que ceux de Corneto, moins soignés cependant, mais semés çà et là le long d'une voie romaine pendant un assez long espace, deux lieues environ avant d'arriver à Sohma, où se trouve un tombeau monumental dont j'ai fait le croquis. De ce point, on voit Constantine à trois lieues de distance. Je t'avoue que le cœur m'a battu en voyant le terme et le but de mon voyage, les plus hautes montagnes du grand Atlas se développant devant le spectateur. Il était deux heures de l'après-midi, le soleil brillait ; rien ne manquait pour la splendeur du tableau. Je t'assure que, dès ce moment, je n'ai plus pensé qu'au bonheur de joindre à tous les souvenirs que j'ai déjà dans la tête une nouvelle collection de matériaux d'un caractère tout particulier. Je ne te ferai pas ici la description de Constantine, de ses ravins, etc., toutes choses dont tu as déjà entendu parler. Il me suffira de dire que je n'ai rien vu dans aucun de mes voyages qui m'ait autant frappé. Cette ville, toute couleur de terre, ressemble plutôt à celles des Abruzzes qu'à tout ce que nous connaissons du littoral de l'Afrique. On va crier après moi quand je la peindrai telle qu'elle est, comme on l'a fait après ma verdure. Cependant je serai vrai. L'intérieur des rues est encore plus sombre et d'une puanteur abominable. Les cadavres qui sont encore sous les décombres ne contribuent pas peu à augmenter ce que les ordures, la diarrhée générale de l'armée, émanent de miasmes pestilentiels. Montfaucon est la boutique de Lubin en comparaison. Aussi nos pauvres soldats mouraient-ils comme des mouches. Dès le premier pas qu'on fait dans la ville, on ne peut croire qu'il soit possible d'y rester. Puis tout à coup nous entrons dans le palais du bey : tout change. Figure-toi une délicieuse décoration d'opéra, tout de marbre blanc, et des peintures de couleurs les plus vives, d'un goût charmant ; des eaux coulant de fontaines ombragées d'orangers, de myrtes, etc ; enfin un rêve des Mille et une Nuits. Certes, j'étais loin de m'attendre à des sensations si différentes dans un si court espace de temps, et cependant je n'étais pas au bout. Figure-toi

que la suite du prince a tout dévasté et qu'il ne reste rien, mais rien dans l'intérieur. Tout a été emporté, jusqu'aux oiseaux et aux poissons rouges. On a fait des trous dans les murs pour chercher des cachettes ; enfin tout est sens dessus dessous. Ah ! les barbares ! Du reste, j'ai reçu dans ce palais le meilleur accueil possible du général Bernelle ; il m'a donné une ci-devant belle chambre dans laquelle j'ai couché par terre avec délices, car du moins j'étais à sec, et mes trois jours se sont passés à courir la ville et les environs, dessinant autant que possible les points intéressants, et j'ai fait une fameuse récolte de tableaux à faire. »

L'honnête homme, l'homme de devoir et de probité perce à tout moment à côté des impressions du peintre guerrier; si Horace aime les soldats, il les aime aux mains nettes et pures. L'humanité se montre chez lui bien naïvement aussi, dans l'anecdote suivante; il aurait pu faire *la Fille du régiment,* comme il a fait *le Chien du régiment;* il aimait mieux pourtant n'avoir pas à traiter ce nouveau sujet de tableau :

« Dis à Jazet (1) que je lui rapporte une vigoureuse collection de sujets. Il y en a un surtout qui (je ne puis attendre pour te le raconter) a manqué te valoir une petite fille à élever. Tu as entendu parler d'un rocher du haut duquel les femmes, en voulant fuir, se précipitaient? Représente-toi, sur un monceau de plus de cent cadavres de femmes et d'enfants, que les Kabyles dépouillaient ou achevaient lorsqu'ils respiraient encore, un sergent et un soldat du 17e leur disputant, les armes à la main, un pauvre petit être de quatre ans, encore attaché au corps de sa mère morte. J'ai retrouvé cette petite fille au camp de Medjz-el-Ammar. Elle est très-gentille; mais que deviendra-t-elle? On la nomme *Constantine*, ne lui connaissant d'autre nom ; le régiment la garde ; mais, encore une fois, que deviendra-t-elle? C'est justement parce qu'il n'y a pas de doute sur le malheureux sort qui l'attend, que je voulais la prendre. Je n'aurais pas balancé à t'apporter cet embarras, si une autre idée ne m'était venue : c'est d'en parler à madame Adélaïde. Ce serait digne d'elle de faire élever un enfant pris sur le champ de bataille où son neveu a été fait lieutenant général. Nous parlerons de ça à mon arrivée. J'ai tous les renseignements imaginables sur ce fait. »

Il ne perdit nullement de vue son idée bienfaisante : on fit venir la petite fille en France, et Madame Adélaïde la prit en effet sous sa protection. On le voit, si Horace Vernet parut, dans

(1) Graveur de tableaux, le graveur ordinaire d'Horace Vernet.

quelques sujets, bien sentimental, c'est qu'il y avait réellement en lui du sentiment.

D'autre part, ceux qui ont cru Horace indifférent au paysage et aux arbres de la route, qui ont dit qu'il dessinait en pensant à autre chose, « comme on tricote, les yeux fermés, » les mêmes qui ont ajouté qu'il était à peu près inutile, pour le juger comme peintre, d'étudier sa vie, ne conviendront-ils pas qu'ils lui ont fait légèrement tort? Je pense, en écrivant ceci, à un critique d'art fort distingué, mais bien sévère, et que son amour pour l'idéal n'absout pas, à mon sens, de quelque injustice dans le cas présent (1).

« Pour en revenir au but de mon voyage, disait Horace Vernet en terminant sa lettre, j'ai dessiné d'une part et recueilli de l'autre tout ce dont j'aurai besoin pour mon grand tableau. Jamais je n'ai eu occasion de faire un ouvrage aussi intéressant et aussi pittoresque; mais aussi fallait-il voir les lieux, car il n'y a pas de description, de dessin, de croquis, qui puisse donner une idée de l'originalité de la scène. Cela ne ressemblera à rien de ce qui a été peint, et cela ne sera que vrai. Il faut avoir vu l'armée d'Afrique. Ce n'est plus ni la République, ni l'Empire, c'est l'armée d'Afrique, c'est-à-dire la réunion, un jour de bataille, de toutes les vertus militaires. Et le lendemain..., sauf quelques exceptions chez de certains hommes trop bien trempés pour ne pas résister à la contagion!... Tiens, je ne veux pas écrire tout ce que je pense. »

Chassons nous-mêmes ces ombres déjà si lointaines et qui feraient tache au tableau. Et c'est ainsi qu'Horace Vernet arriva à réaliser et à fixer en trois tableaux, vrais et dramatiques, irréprochables d'exactitude, admirables de composition et de vie, les préliminaires et l'instant même de ce glorieux assaut. Qu'on ne lui oppose plus Gros, l'épique et le grandiose, avec ses deux ou trois figures héroïques militaires; le théâtre comme la tactique a changé. Lui, il est bien le peintre par excellence de cette guerre d'Afrique, où tout se dissémine et s'étend, où les choses ne se décident point comme dans une grande guerre par le génie d'un seul, par le concert de quelques-uns et par du canon. Ici, bien que le talent des chefs y fût pour beaucoup sans doute, la

(1) Les lecteurs familiers avec ces questions auront reconnu M. Paul Mantz pour son article, d'ailleurs si étudié, de *l'Artiste* (22 novembre 1857).

supériorité des principales figures était moins imposante : c'était tantôt un colonel, tantôt un chef de bataillon qui ordonnait et accomplissait un beau fait d'armes ; c'était toute une troupe vaillante qui l'y aidait à la baïonnette. Horace Vernet a saisi et rendu à merveille cette mesure, cette proportion des hommes et des combattants entre eux. Il est bien le peintre de l'armée même, de tous les chasseurs d'Afrique, de ce qui, là et ailleurs, a gagné en effet les batailles. Il me rappelle toujours ce mot de Saint-Arnaud, un homme du même jet et de la même sève : « Ma pauvre compagnie, si belle il y a deux mois, s'écriait le maréchal encore simple capitaine, cent dix brillantes baïonnettes bien pointues, bien agiles ! J'ai à peine quarante combattants. Ils en valent quatre-vingts… » Eh bien ! Horace Vernet savait donner une physionomie à chacune de ces baïonnettes.

Saint-Beuve.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

NOTICE HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE

PIERRE JULIEN,

Statuaire,

Par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts de l'Institut (1).

Pierre Julien, né en 1731, dans le département de la Haute-Loire (2), commença à l'âge de quatorze ans, chez un sculpteur et doreur de la ville du Puy (3), l'étude de l'art statuaire, dans lequel il a excellé. Un de ses oncles, jésuite, le plaça chez M. Pérache, sculpteur et surtout architecte à Lyon, ayant, à ce dernier titre, acquis de la célébrité par de grands travaux qui portent son nom.

Pierre Julien remporta un prix à l'Académie de Lyon. Ainsi cette ville, qui a tant de droits à la gloire et à la richesse que les arts répandent sur la France, qui a vu naître Coysevox (4) et les deux Coustou, peut se féliciter encore d'avoir développé le premier germe du talent bien supérieur de Julien.

M. Pérache pressentit, sans doute, les talents de son élève, et, persuadé qu'il ne pourrait pas l'accomplir à Lyon, il l'emmena à Paris pour le confier à Guillaume Coustou (5), sculpteur du roi et Lyonnais (6).

Julien resta environ dix années dans l'obscurité de disciple, voué aux travaux de son maître et aux études de l'Académie, nommée plus exacte-

(1) Cette intéressante notice, lue à la séance publique de l'Institut du 6 vendémiaire an XIV (28 septembre 1805), fut imprimée alors à un petit nombre d'exemplaires, in-8° de 28 pages, y compris les titres (Paris, Baudouin, imprimeur de l'Institut, an XIV). Elle est rare et peu connue; nous la réimprimons avec quelques notes et un appendice, par M. J. Du Seigneur. (*Note de la Rédaction.*)

(2) A Saint-Paulien, près du Puy. (L. B.)

(3) M. Samuel. (L. B.)

(4) Voir, dans le tome I[er] de cette *Revue*, p. 32-49, la notice sur Coysevox, par M. J. Du Seigneur. (J. D. S.)

(5) Fils de Guillaume, neveu de Nicolas Coustou et petit-neveu de Coysevox. (J. D. S.)

(6) D'origine lyonnaise seulement; Le Breton semble ignorer qu'il était né à Paris en 1716 (J. D. S.)

ment aujourd'hui l'École des Beaux-Arts. Ce ne fut qu'en 1765, à l'âge de trente-quatre ans, qu'il se présenta au concours pour le grand prix de sculpture. Il le remporta avec une grande distinction, sur un bas-relief qui représentait *Sabinus* offrant son char aux Vestales, pour fuir, au moment où les Gaulois allaient s'emparer de Rome (1).

L'on peut reconnaître dès lors qu'en suivant les leçons de l'Académie et de son maître, Julien les avait rectifiées, qu'il avait invoqué des principes plus sûrs. La simplicité du style, un meilleur goût dans les ajustements, la noblesse des caractères y contrastaient avec la manière du temps. C'était abandonner la route que suivaient tous les autres statuaires, surtout ses maîtres; c'était prouver qu'il y en avait une meilleure. La profonde modestie de Julien pouvait lui faire pardonner de grands succès. On pardonne plus difficilement des principes qui ne sont pas ceux qu'on suit soi-même. Les efforts réunis, constants, heureux, de plusieurs hommes peuvent seuls dompter les usages, les traditions, les erreurs qui ont vieilli. Julien ne considérait que l'art, n'obéissait qu'à son propre sentiment, étudiait l'antique et consultait la nature. Il n'agitait point avec fracas le joug bizarre de l'école; il s'y dérobait simplement. Mais il est si difficile de s'affranchir de quelque servitude que ce soit, qu'on ne peut guère douter que Julien n'ait eu à expier rigoureusement, dans la suite, l'indépendance qu'annonçait son glorieux début.

Il partit pour Rome en 1768. Pendant les quatre années qu'il y resta, il fit, outre les travaux prescrits aux pensionnaires, une copie en marbre de l'*Apollon* et du *Gladiateur*, pour le président Hocquart. Ces deux jolies figures, de trois pieds de proportion, sont au musée de Versailles (2), où elles rappellent à tous les yeux la beauté des originaux, en attestant aux artistes combien il faut de talent et d'habileté pour approcher de modèles qui sont inimitables.

Dans sa dernière année de séjour en Italie, Julien fut invité par M. Coustou à venir l'aider dans l'exécution d'un grand monument de sculpture, le mausolée du Dauphin et de la Dauphine, destiné à la cathédrale de Sens (3). Guillaume Coustou était au déclin de l'âge (4); il connaissait mieux que personne l'extrême habileté de son élève pour travailler le marbre, et tout ce qu'il pouvait attendre de sa déférence. Il ne s'était

(1) Ce bas-relief fut placé dans la maison de mademoiselle Guimard, à Pantin. Il y est encore. (L. B.)

(2) *Le Gladiateur* est aujourd'hui à Saint-Cloud (J. D. S.)

(3) Ce mausolée est encore dans la cathédrale de Sens. Il est composé de six statues en marbre. On en trouve la description dans le livret du salon de 1777 et dans la *Description de l'église métropolitaine de Saint-Étienne de Sens*, par Théodore Tarbé, p. 53 et suivantes. (J. D. S.)

(4) Mort à Paris, le 13 juillet 1777, âgé de 61 ans. (J. D. S.)

point abusé : Julien obéit à cet appel, qui jusque-là honore le maître et l'élève. Il obéit de même au conseil de ne point encore se présenter pour l'Académie, parce que son talent, lui disait-on, n'était pas assez formé. Julien, qui fut toute sa vie disposé à se croire beaucoup moins d'habileté qu'il n'en avait, souscrivit avec docilité à ce jugement. Mais à moins de proposer plusieurs énigmes, je ne dois pas dissimuler que le conseil pouvait avoir d'autres motifs.

Jusqu'à ce qu'un artiste fût de l'Académie, il n'était regardé que comme élève ; il pouvait travailler beaucoup aux ouvrages de son maître, sans en recueillir d'honneur. Le titre d'académicien changeait ces rapports. La dépendance cessait. Il aurait fallu entrer en partage de gloire, car le nouvel élu avait sa propre dignité à garder. J'ajouterai que les maîtres ayant alors, généralement, le tort de tenir leurs élèves, même les plus habiles, à une trop grande distance d'eux, auraient eu un vaste intervalle à franchir pour venir se placer sur la même ligne et en communauté de travaux. G. Coustou suivit donc à peu près les usages et les abus du temps.

Julien se livra tout entier à l'exécution du mausolée, secondé par son condisciple et ami Beauvais (1). La figure de l'Immortalité est celle à laquelle il eut plus de part. Elle était très-peu avancée lorsqu'il arriva de Rome ; il la termina. Mais il avait environ quarante-cinq ans, et les épreuves graduées pour parvenir à l'Académie étaient longues.

Ce n'était point par une nomination spontanée qu'on y entrait ; il fallait se soumettre à deux jugements sur des ouvrages particuliers. Si le premier jugement était favorable, l'on était agréé : c'était le vestibule. Pour pénétrer plus avant, pour être reçu académicien, l'on devait présenter un autre ouvrage, qui était jugé de nouveau. Le sculpteur exécutait d'ordinaire en marbre la figure dont il avait présenté le modèle pour son agrément. Le peintre présentait un autre tableau. Julien, qui n'avait plus de temps à perdre, se décida à commencer ses épreuves.

L'on ne saurait nier que ce mode d'admission n'eût quelque chose de solennel, et qu'il n'offrît des avantages. Il avait d'abord celui de faire produire à d'habiles artistes des ouvrages auxquels ils mettaient tous leurs soins et tous leurs talents, puisque la réputation, leur état en dépendaient. Ces ouvrages restaient à l'Académie qui siégeait au milieu d'eux. Ils formaient des espèces d'archives chronologiques et historiques de l'art. On a dit quelquefois que c'était aussi une sorte d'impôt mis sur les récipiendaires : mais le dédommagement suivait de près, et il eût été facile de pourvoir aux cas très-rares d'exception où l'on aurait cru convenable de

(1) Jacques-Philippe Beauvais, avait obtenu le 2e prix en 1762, et l'année suivante il remporta le 1er prix avec son bas-relief représentant *Sabinus et Éponine amenés devant l'empereur Vespasien*. (J. D. S.)

faire l'avance d'un encouragement à un artiste trop gêné. Comment d'ailleurs ne pas regretter un usage auquel on doit les tableaux d'*Icare* (1), de l'*Enlèvement d'Orithye* (2), de la *Veuve d'Hector* (3), de l'*Éducation d'Achille* (4)? En sculpture, le *Jeune Faune* par Saly, le *Narcisse* d'Alegrain, l'*Abel* de Stouf, l'*Achille* de Giraud, les morceaux de réception des habiles statuaires que je vois dans les rangs de l'Institut, et celui de Julien qui est en possession de passer pour le plus parfait de tous? Il n'est pas jusqu'aux mauvais ouvrages, s'il s'en trouvait dans cette collection, qui n'aient leur utilité; ils attestent jusqu'où le goût peut se corrompre, et l'opinion s'égarer.

Un autre usage de l'Académie royale de peinture et sculpture, qui semblait sage aussi, c'était d'admettre les agréés à juger les concours pour les grands prix; non que nous croyions cette adjonction nécessaire pour l'intégrité des jugements; à quels titres les maîtres pourraient-ils réclamer la justice pour leurs propres ouvrages, s'ils ne donnaient pas l'exemple de la plus parfaite impartialité dans une circonstance aussi essentielle? Mais c'était ajouter de la valeur aux couronnes, étendre les relations de famille parmi les artistes, honorer le mérite dans les juges adjoints. Si la vérité historique me forçait de laisser peser quelque reproche sur l'Académie, j'aurai du moins pris d'avance le plaisir de rendre justice à plusieurs de ses règlements.

Quoique peu encouragé par son maître, Julien se présenta, pour être agréé, avec la figure de *Ganymède versant le nectar*. Selon l'usage encore, il fallait un patron présentateur : Guillaume Coustou voulut bien lui en servir. Il était alors recteur de l'Académie, avec beaucoup d'influence. Cependant Julien essuya l'humiliation rare d'un refus, si l'injustice et une extrême dureté peuvent humilier un grand talent déjà connu. Le moins qu'on ait inculpé G. Coustou, c'est d'avoir trop faiblement soutenu son élève; d'autres ont été jusqu'à croire qu'il ne voulait l'émanciper que lorsque tous ses propres travaux seraient finis. Je ne prétends point fixer un soupçon peut-être trop sévère; mais il est certain que les trois commissaires chargés d'examiner la figure présentée, avaient proposé de l'agréer. En effet, si cette figure n'est point citée parmi les meilleures qu'eût faites Julien, il est incontestable qu'elle était supérieure au grand nombre de celles qui avaient ouvert jusqu'alors les portes de l'Académie, et qu'elle égalait le petit nombre de celles qui avaient de la réputation.

(1) Par M. Vien. (L. B.)

(2) Par M. Vincent. (L. B.)

(3) Par M. David. (L. B.)

(4) Par M. Regnault. (L. B.) — Nous ajouterons que David, seul, ayant repris son morceau de réception lors de la dissolution de l'Académie, ce tableau figura à sa vente après décès. Voy. les *Archives de l'art français*. (J. D. S.)

Cette étrange rigueur surprit; mais elle accabla, elle découragea entièrement Julien; et c'est principalement pour que les jeunes artistes qui l'admirent, apprennent à ne jamais se laisser abattre par un revers, quelle qu'en soit la cause, que je retrace cette fâcheuse anecdote. Dans les arts, où il n'y a point, à proprement parler, de théories écrites; la vie des artistes célèbres est une des sources où leurs successeurs cherchent à s'instruire. J'espère que ce motif me fera pardonner quelques détails.

En réfléchissant à sa position, Julien devait réellement la trouver désespérante. Ce n'était que par le titre d'académicien, de sculpteur, peintre ou architecte du roi, qui en étaient les synonymes, qu'un artiste pouvait être classé. Il n'existait point de réputation hors de l'Académie. Les récompenses, les travaux du gouvernement se répartissaient entre les académiciens; et il se voyait, pour ainsi dire, enchaîné dans une sorte de compagnonnage, à quarante-cinq ans! Tout, jusqu'à sa modestie, tourna contre lui, car il se crut de bonne foi voué à la médiocrité! ce sont les propres expressions avec lesquelles il me racontait cette circonstance, encore avec sensibilité, dans les derniers mois de sa vie. Sa persuasion augmentant son désespoir, il se condamna à descendre de la haute sphère de l'art, et sollicita l'emploi de sculpteur de proues de vaisseaux à Rochefort. Il allait l'obtenir, et d'après son caractère il s'y serait sûrement borné, sans les efforts de quelques amis qui parvinrent avec beaucoup de peine et de temps à lui faire prendre une plus juste opinion de lui-même. Ils méritent un hommage public, pour l'avoir conservé à l'art, à la gloire et à l'école française. Ce furent donc le président Hocquart, le baron de Juyt, de Lyon, qui demandèrent chacun l'exécution en marbre de cette même figure sur laquelle on venait de le refuser (1); ce fut un jeune condisciple qui commençait à se vouer aux arts, en s'initiant à leur pratique, qui depuis les a servis dans les fonctions administratives, qui les éclaire maintenant par de savants ouvrages, M. Quatremère de Quincy, étudiant alors avec Julien, ou plutôt sous Julien, dans l'atelier de G. Coustou ; enfin ce fut son digne ami Dejoux (2), qui de l'école de Rome où il était, lui tendit le bouclier de l'amitié, si puissant contre le malheur. Relevé par eux, Julien consentit à se représenter.

Cet événement ayant troublé sa vie pendant plusieurs années, et vingt ans de gloire n'ayant point entièrement détruit l'amertume attachée à son souvenir, je n'avais pas le droit de le retrancher. Dans les annales de l'ambition, où l'on ne montre d'ordinaire que les extrémités des choses, le succès ou le but manqué, on ne pèserait point des contrariétés, des

(1) Julien y fit quelques changements heureux. Le marbre est aujourd'hui placé dans les galeries des sculptures modernes au Louvre. (J. D. S.)

(2) Statuaire célèbre, membre de l'Institut, mort, âgé de 84 ans, le 18 octobre 1816. (J. D. S.)

injustices, des perfidies individuelles. Dans cette arène, les champions sont armés d'abord d'insensibilité : ils attaquent et se défendent sous la même armure; rarement ils se blessent au cœur. Ils habitent la région des tempêtes, et savent lutter avec les vents! Mais l'artiste, pour qui la sensibilité est un second génie, chez qui elle est ou vive ou délicate, ou profonde, facile à blesser ou difficile à guérir, c'est le rendre malheureux, le paralyser, attenter à l'art, que de l'attaquer dans cet organe intérieur. Comme l'abeille, il ne s'occupe qu'à composer son miel; il ne cherche que le calice des fleurs; le calme est le seul élément dans lequel il puisse subsister et produire. Défendons sa paix. Au nom des arts, anathème à quiconque la trouble!

Un autre motif m'aurait déterminé à ne pas omettre ces circonstances, c'est la leçon de l'exemple, qui n'est jamais plus utilement offerte ou plus facilement pardonnée que lorsqu'elle ne s'applique point au présent. Je dirai donc : Ce qui a le plus nui aux arts en France, c'est que leur Académie fut trop souvent opprimée par quelques-uns de ses membres, ce qui dut la rendre elle-même quelquefois oppressive. La sécurité et la justice sont les premiers besoins des beaux-arts; l'indépendance du génie leur est nécessaire. Pour conserver le feu sacré dans leur temple, il faut, comme aux prêtresses de Vesta, des règles sacrées à suivre religieusement, point de volontés arbitraires à servir, point de profanations à craindre; il faut des succès à ambitionner, des récompenses et de la considération à acquérir par le seul talent; il faut une équité délicate et soigneuse dans leur administration. S'il en est autrement, les arts ne peuvent point prospérer. Une seule de ces conditions omise les fit déchoir, même sous le règne généreux de Louis XIV. Ils en avaient reçu tous les genres d'encouragements, et non pas seulement des bienfaits; ils s'étaient étroitement alliés à lui, avaient embelli, par leur magie, son trône, sa gloire, jusqu'à ses plaisirs! Ils rendaient grand ce siècle dont ils couvrent encore les fautes et les revers; enfin, ils étaient au plus haut point de splendeur. On commit l'erreur de croire qu'ils pouvaient obéir à un homme : Le Brun leur commanda, ne croyant peut-être lui-même que les diriger. Tout prit la même physionomie, et de ce moment les arts déclinèrent. Leur astre avait pâli avant celui de Louis XIV. Poussin et Puget furent obligés de s'exiler pour suivre l'impulsion de leur génie.

Le mal fut extrême, lorsque les arts et leur Académie passèrent sous l'autorité d'hommes dénués de l'illustration du talent et des qualités qu'exige leur administration. Le joug de la médiocrité n'est pas le moins dur, et il avilit davantage. Ce fut par cet enchaînement d'effets d'une même erreur que les beaux-arts, déclinant toujours, se trouvèrent, sous Louis XV, au plus bas degré de décadence où on les ait vus depuis la renaissance. C'est alors qu'il arrive que des hommes comme Julien

peuvent être étouffés, avant d'éclore, ou s'éteindre sans produire, tandis que la médiocrité prospère et lui insulte par sa prospérité et ses dédains.

Vous venez de voir, messieurs, combien peu s'en fallut que Julien n'ait pas produit son *Guerrier mourant*, les statues de *la Fontaine*, du *Poussin* et *la Baigneuse*. Je n'aurai désormais à vous entretenir que de ses succès, des suffrages unanimes qui l'accompagnèrent jusqu'au tombeau pour se continuer dans la postérité. Ce que ma tâche avait de pénible est rempli.

L'Académie était impatiente de réparer le tort qu'elle avait fait à Julien, le tort qu'elle s'était fait. Elle avait entendu les murmures d'improbation, mais la conduite qu'elle tint prouve qu'elle avait encore plus besoin de consoler l'artiste méconnu que de se réconcilier avec l'opinion éclairée. De son côté, le statuaire avait fait des efforts et préparait un admirable ouvrage. C'était ainsi qu'il convenait à l'un et à l'autre de se remettre en présence. Julien fut agréé en 1778, à l'unanimité, sur le modèle de son *Guerrier mourant*, et reçu de même académicien, en 1779, sur le marbre de cette figure. Il avait alors quarante-huit ans.

Il manqua sans doute au bonheur de G. Coustou de n'avoir pas pu contribuer de son suffrage à ce tardif triomphe : il était mort l'année précédente (1).

Le morceau de réception de Julien réunit au plus haut degré la science de l'art à la grâce actuelle et à la perfection du ciseau. C'est une figure d'environ trois pieds de proportion, représentant un guerrier ou un gladiateur blessé à mort. Ses jambes ont fléchi ; il est affaissé sous lui-même. Il vit encore, mais le souffle qu'il aspire sera le dernier. La pose, l'arrangement, ne ressemblent à aucune statue antique connue, et toute la figure a le caractère de l'antique. C'est la beauté virile d'un homme en parfaite santé, qui meurt d'un accident. Julien prit, par cet ouvrage et entrant dans l'Académie, dont naguère il se croyait si loin, la première place parmi nos statuaires. Tout ce qu'il a fait depuis lui a confirmé cette prééminence.

Le gouvernement avait commencé, depuis environ deux ans, à réaliser la belle conception d'ériger des statues à nos grands hommes (2). M. d'Angivillier avait eu la gloire de la proposer ; le roi, la gloire de l'adopter ; la France a la gloire de l'avoir maintenue, car c'est une institution qui paraît fixée. Si jamais, ce qu'il n'est pas permis de craindre aujourd'hui, l'on pouvait la négliger, il y aurait un moyen sévère d'y ramener : ce serait de dire que pendant les orages de la révolution, non-seulement la statue de Duguesclin fut faite, mais, ce qui est bien plus remarquable, que le

(1) A Paris, le 13 juillet 1777. (J. D. S.)

(2) Ce fut à l'exposition publique de 1779 que parurent les premières de ces statues (L. B.)

marbre fut offert pour commencer celle du pieux et charitable Vincent de Paul, et qu'elle fut exécutée (1).

Comme il n'appartient qu'à la sagesse de donner de la stabilité aux choses, il faut qu'elle continue à ne choisir pour ces apothéoses que des noms consacrés par le temps. Vous les voyez, messieurs, ces monuments d'un légitime orgueil national : ils couronnent cette enceinte ! Reconnaissez-vous parmi eux quelques marbres importuns, un seul marbre réprouvé ? Tous commandent l'admiration ou le respect. Si Montausier se trouve à côté du grand Corneille, pardonnons à Fléchier d'avoir abusé de l'art oratoire. D'ailleurs l'austère probité mérite aussi d'être honorée, et l'on ne court pas le risque de lui voir prodiguer trop de statues. Mais Descartes, Montaigne, Corneille, Racine, Molière, la Fontaine, Poussin, Bossuet, Fénelon, Pascal, l'utile Rollin, Montesquieu, et tant d'autres qui nous manquent encore et dont la gloire est également assurée, tous ces grands hommes, présents ou attendus, sont nos dieux pénates ; nous les emporterons avec piété, pour les honorer toujours, dans le nouveau temple que la munificence de l'empereur et roi fait préparer aux sciences, aux lettres et aux arts, et qui en sera digne encore, après celui-ci (2).

Julien eut la gloire et le bonheur d'exécuter deux de ces statues, celle de la Fontaine et celle du Poussin, dont nous faisons aujourd'hui l'inauguration. J'ai dit le bonheur, et c'en est un que dans la distribution des travaux, où le hasard, l'indifférence président souvent, la statue de la Fontaine lui soit échue. Quel que sujet qu'on lui eût donné, il aurait toujours bien mérité de l'art ; mais celui-ci seul renfermait, pour Julien, l'occasion de se caractériser lui-même, en ne s'occupant que du caractère de son modèle ; car, messieurs, par une rencontre extraordinaire, Julien fut peut-être de tous les hommes celui qui a le plus ressemblé à la Fontaine.

Tout ce que son ciseau a produit se distingue par la naïveté, la simplicité, la grâce de l'exécution, par la finesse et une certaine profondeur de pensée. Mais c'est principalement dans cette statue qu'on trouve toute leur ressemblance. Certes, il fallait avoir une portion du même génie, du même esprit, pour inspirer le marbre au point où il l'est dans sa tête. On est retenu devant elle par un charme qu'on ne se définit point. On ne pense pas à l'admirer, car rien n'étonne ; mais quand on la quitte, on l'aime, et l'on s'aperçoit qu'on l'admire aussi ; c'est comme si l'on venait de lire la Fontaine tout entier. Involontairement l'on s'est demandé de laquelle de ses compositions l'inimitable semble si occupé. Est-ce bien, comme on l'assure, de la fable du Renard et des raisins ? Pourquoi ne serait-ce pas

(1) Le modèle en plâtre, par Stouf, était au salon de 1787 (J. D. S.)

(2) Le collège Mazarin, que S. M. fait disposer pour recevoir l'Institut. (L. B.)

aussi de l'apologue, toujours si vrai, de l'Huître et des Plaideurs?... Non, sa pensée paraît plus profonde : c'est de l'apologue du Loup et de l'Agneau, du Paysan du Danube, de l'Homme et de la Couleuvre!... Mais un sourire va naître : il annonce la naïveté, la malice : il songe à Perrette!... peut-être à la Matrone?... à Joconde?... Je me trompais ; une nuance de sensibilité domine dans sa physionomie. Ah ! il fait la fable des Deux amis ! il en est à ces vers :

. . . . Je suis vite accouru :
Ce maudit songe en est la cause !

Il faut, Messieurs, renoncer à deviner et convenir encore une fois que l'artiste a exprimé tout la Fontaine ! Il lui a donné le sentiment, la pensée, le caractère. Il atteint le dernier but de l'art : il touche le cœur et intéresse l'esprit. Comme le statuaire de la fable, Julien aurait pu dire d'un bloc de marbre : *Il sera Dieu !*

Sur la plinthe du piédestal sont indiquées, par de petits bas-reliefs, esquissés seulement, plusieurs fables ; ce qui, joint à la vérité de nature et d'exécution du tout, compose un monument tellement homogène, qu'un seul fragment suffirait pour faire reconnaître à quelle statue il appartient.

La charmante statue, dite *la Baigneuse de Rambouillet*, placée maintenant au Musée du Sénat conservateur, excita une admiration plus vive encore que la statue de la Fontaine. Elle fait moins penser ; mais le sujet a plus de charme pour les yeux. Tout ce qu'on peut supposer de grâce, de fraîcheur, de beauté dans une jeune bergère, nue à peu près, le statuaire en a doué le marbre. Il est convenu généralement que c'est la plus gracieuse statue de femme que les modernes aient produite.

Elle fut faite pour une destination déterminée, pour la laiterie du château royal de Rambouillet, d'où elle tire son nom. C'était un petit édifice circulaire, à l'extrémité duquel la statue était placée. L'eau limpide d'une fontaine venait caresser son pied gauche, qui semble la chercher. Le mouvement de ce pied n'est plus motivé dans l'emplacement qu'elle occupe aujourd'hui, et pourrait même sembler un défaut ; mais il faut remonter à l'intention de l'artiste. La chèvre chérie de la bergère se groupe avec elle, sans se confondre, sans trop distraire l'œil. Elle flaire l'eau, comme pour s'y désaltérer.

Deux bas-reliefs, de quinze pieds de long, et dont les figures ont trente pouces (0,81), représentant l'un Apollon, berger chez Admète, l'autre la fable de la chèvre Amalthée ; cinq bas-reliefs d'une moindre proportion, également de la main de Julien, et dont les sujets sont analogues, décoraient le petit temple de la Baigneuse.

Le succès de cette statue et du monument fut un triomphe pour l'art, pour l'artiste et aussi pour M. d'Angivillier, qui avait choisi Julien, et qui,

par un attachement naturel, voulait faire sa fortune. L'art y aurait gagné : nous aurions un plus grand nombre d'ouvrages de Julien. La révolution détruisit ces heureuses espérances, que ses amis regrettèrent plus que lui. Il restait chargé de la statue de Poussin. Il l'acheva lentement, les circonstances ne l'excitant point à d'autres travaux, et paralysant quelquefois ceux qui étaient commencés. Il ne demandait que de vivre assez pour la terminer. Il n'a guère obtenu davantage : il est mort trois mois après.

S'il eût été avide d'éloges, il aurait pu reprocher au public d'être devenu moins sensible à l'attrait des arts, d'accorder à peine un regard indifférent aux plus beaux ouvrages, et de passer sans les sentir. Mais Julien n'aimait ni la louange bruyante, ni la louange douteuse; son sentiment et l'opinion de quelques artistes distingués lui suffisaient. La vanité consomme trop d'encens pour le choisir : ses beaux génies en usent sobrement, mais ils veulent le plus pur. Au reste, il fut satisfait : son dernier ouvrage fut jugé digne des autres.

Il présentait deux grandes difficultés à vaincre, l'une qui désole tous les statuaires, la sécheresse du costume moderne, et l'autre, la ressemblance des traits, pour laquelle il s'était décidé, après quelque hésitation. Julien a échappé à la première par une fiction probable : il a supposé que Poussin, depuis longtemps fixé à Rome, où l'on couche nu durant les chaleurs de l'été, a conçu, pendant la nuit, une idée heureuse pour son testament d'Eudamidas; que, craignant qu'elle ne lui échappât dans le sommeil, il s'est levé aussitôt, s'est enveloppé de son manteau, et qu'il vient de la fixer. Cet épisode a le mérite d'exprimer l'esprit méditatif de Poussin, toujours occupé de ses ouvrages, de motiver le nu des bras et des jambes, et de donner les moyens de draper avec noblesse. Mais en ennoblissant le costume et le style de la statue, c'était augmenter la difficulté de conserver à la tête, qu'il voulait faire ressemblante, assez de caractère. Julien a vaincu heureusement encore cet obstacle. Le travail du marbre semble être de la fleur de son âge.

Il a fait des ouvrages moins importants et qui seraient de beaux titres pour d'autres, tels que des travaux pour la nouvelle église de Sainte-Geneviève, surtout un bas-relief qui décorait le péristyle. Le changement de destination de ce monument les fit effacer. Il exécuta aussi plusieurs copies, d'après l'antique, pour le baron de Juyt. Mais ses relations avec cet ami vous intéresseront davantage que tout ce que je pourrais ajouter sur le talent de l'artiste et elles m'amèreront à faire connaître ses qualités morales.

Sa santé, naturellement débile, avait été fort altérée par le chagrin. Il fut obligé, pendant longtemps, de quitter Paris chaque été, pour respirer l'air des provinces méridionales. Il allait à Lyon, chez le baron de Juyt, dont l'amitié délicate lui avait choisi d'avance des travaux qui pussent

l'intéresser, sans le fatiguer trop. Après quelques jours de repos, Julien se trouvait mieux, le besoin de son art renaissait et il reprenait le ciseau pour son ami. Il revenait toujours à Paris avec du bonheur et de la santé.

Julien était aimant, quoique peu expansif. On ne causait pas longtemps avec lui, qu'il ne parlât de ceux qu'il chérissait, soit qu'il les eût perdus, soit qu'ils vécussent, car les uns et les autres lui étaient également présents. Ses plus intimes amis furent des hommes très-distingués dans son art, MM. Dejoux et Beauvais, ce qui atteste à la fois plusieurs qualités rares.

Il fut bienfaisant. Mais avec sa retenue et sa modestie, ses bienfaits devaient être impénétrables. Ses longues absences le forcèrent d'en révéler quelques-uns à son ami Dejoux qui en devenait le ministre, et avançait alors les secours réglés que Julien offrait à de jeunes artistes peu fortunés.

J'ai souvent parlé de la modestie de Julien, parce qu'elle faisait la base de son caractère et qu'on la retrouve en tout. A la fin de sa carrière glorieuse, il ressemblait encore au talent timide qui doute de lui-même, comme s'il ne s'était jamais éprouvé. Mais on se serait mépris, si l'on eût attribué sa timidité à la faiblesse du caractère. Lorsqu'il s'était décidé, soit sur ses ouvrages, soit sur ses affaires privées, son parti était fixe. L'on aurait pu croire, aux égards avec lesquels il écoutait encore les avis différents du sien, que c'était de la soumission; mais il persistait. Vivant pour ainsi dire hors du monde, pour son art, pour lui-même et quelques amis, quel autre usage avait-il à faire de sa volonté?

Les deux dernières saisons de sa vie furent heureuses. Tous les artistes lui rendirent un sincère hommage. Nos plus habiles statuaires semblaient se dépouiller de leur propre gloire pour rendre la sienne plus brillante. J'ai été témoin de ce touchant exemple de justice généreuse qui honore les arts. Il mourut le 26 frimaire dernier (1), âgé de soixante-quatorze ans. Nous le regrettons comme grand artiste, comme homme excellent, comme confrère chéri.

Parmi ceux qui m'écoutent, il en est sûrement qui sont surpris qu'un homme si difficile à apercevoir, hors de ses ouvrages, ait autant de droits à une illustre renommée : peut-être quelques-uns regrettent-ils de n'avoir pas fait plus d'attention à lui? S'il était possible qu'il s'en trouvât qui l'eussent dédaigné, parce qu'il n'était ni pompeux, ni brillant, parce qu'il était sans vanité, on pourrait leur dire, en rapprochant une dernière fois Julien de la Fontaine : *Messieurs les beaux esprits, vous n'effacerez point le bonhomme.*

(1) 17 décembre 1804, à Paris. (J. D. S.)

APPENDICE A LA NOTICE PRÉCÉDENTE.

SALON DE 1779.

Un Gladiateur mourant. Figure, en marbre, de 3 pieds de proportion; c'est le morceau de réception de l'auteur. (Les savants éditeurs des *Archives de l'art français* disent, d'après l'inventaire du Louvre, que cette statue est placée à Saint-Cloud.)

Des Nymphes coupant les ailes de l'Amour endormi. Bas-relief en plâtre.

Tête de femme. Cette femme est coiffée d'un voile, et couronnée de fleurs, comme les jeunes filles dotées par le Pape et le Sacré Collége, à l'église de la Minerve à Rome.

SALON DE 1781.

Figure d'Erigone, en marbre, de 2 pieds de proportion. Elle appartient à M. de Duplace, président à mortier du parlement de Pau en Béarn.

Tête de Vestale, en marbre, de grandeur naturelle, appartenant à M***, et plusieurs esquisses sous le même numéro (ce marbre a fait partie du cabinet du comte de Vaudreuil, grand fauconnier de France.)

SALON DE 1783.

La Fontaine.

La Fontaine travaillait partout où il se trouvait. Un jour la duchesse de Bouillon, allant à Versailles, le vit le matin rêvant sous un arbre du cours, et l'y retrouva le même soir au même endroit et dans la même attitude. L'artiste a cru devoir saisir ce moment.

Modèle en plâtre de 6 pieds de proportion; cette figure doit être exécutée en marbre pour le roi.

Un Berger tuant un serpent. Figure en plâtre, grandeur naturelle.

Un jeune Camille. Tête en marbre.

Les Nymphes coupant les ailes de l'Amour.

SALON DE 1785 :

Jean de la Fontaine. Figure exécutée en marbre, pour le roi.

Ganymède, versant le nectar à Jupiter, changé en aigle.

Figure de marbre, de 3 pieds 2 pouces de proportion, appartenant à M. le baron de Juis. Le Breton donne une autre orthographe à ce nom. (Cette statue est au Musée du Louvre. En l'an x, elle était à Versailles dans le Musée spécial de l'Ecole française.)

L'Amour silencieux. Esquisse, terre cuite.

SALON DE 1789 :

Poussin. Figure de 6 pieds, pour le roi.

L'auteur suppose ce célèbre peintre sortant de son lit pour tracer une composition qu'il a méditée toute la nuit. (Le marbre ne fut exposé qu'au Salon de 1804.)

Léda. Figure en marbre, de 3 pieds environ de proportion : elle appartient à M. le baron de Juis de Lyon.

Figure de l'Etude, en plâtre, d'environ 2 pieds et demi de proportion.

SALON DE 1791 :

Pendule en marbre.

Figure, en marbre (*la Baigneuse*), grandeur naturelle, accompagnée d'une chèvre (Dès 1805 elle était placée au Musée du Luxembourg ; aujourd'hui, au Musée des sculptures modernes, au Louvre.)

SALON DE 1795 :

La Tendresse maternelle, proportion de nature.

Narcisse se mirant dans l'eau.

Echo rebutée par Narcisse, se retirant honteuse et confuse, mais lentement, dans l'espoir que Narcisse sera touché de son amour.

L'Amour adolescent, soulevant son bandeau, pour bien viser celui contre qui il décoche son trait.

La Charité représentée par une femme qui donne à teter et à boire à des enfants.

Ces quatre esquisses d'un pied de proportion.

SALON DE 1799 :

L'Etude assise et appuyée sur un tombeau égyptien, figure en marbre, 60 c. sur 40 c. — Cette figure appartient à l'auteur.

Un groupe représentant le *Temps* portant un globe contenant une pendule, marchant sur des ruines, et accompagné de son génie qui lui montre un sablier. Haut. 1 m. 30 c., larg. 0 m. 46 c.

SALON DE 1802 :

Buste en marbre de Démosthènes. Destiné à la galerie des consuls.

SALON DE 1804 :

Statue de Nicolas Poussin. Marbre. (Réexposée pour les prix décennaux, en 1810.)

Au dépouillement des livrets du salon, nous ajouterons les ouvrages suivants :

ANNÉE 1765 :

Le bas-relief de son grand prix, *Albinus fait descendre de son char sa famille, pour y faire monter les Vestales fuyant devant les Gaulois.*

Eglise Sainte-Geneviève : les pendentifs représentant *Moïse*, *Aaron*, *David* et *Josué* faits avec *Beauvais* et *Dupré*.

Sous le péristyle de la même église : *Sainte Geneviève guérissant les yeux de sa mère.*

Bas-relief détruit et remplacé en 1792 par un bas-relief de Fortin.

A Versailles, en l'an x, au Musée spécial de l'Ecole française :

Le Gladiateur, d'après l'antique.
L'Apollon du Belvédère, d'après l'antique.
Une Nymphe.

A Rambouillet, dans la rotonde de la Laiterie royale :

Apollon berger, chez Admète.
La Fable de la chèvre Amalthée.

Ces deux bas-reliefs ont environ 5 mètres de longueur et les fig. 0,81 de proportion. Accompagnés de cinq autres bas-reliefs dont les sujets sont analogues aux deux précédents.

Julien fut élu académicien, le 27 mars 1779; professeur-adjoint, en 1782 et professeur, en 1790.

Elu membre de l'Institut le 12 décembre 1795 et nommé chevalier de la Légion d'honneur le 14 juillet 1804.

En 1795, la Convention nationale lui accorde un prix de 3,000 livres, somme, alors, à peine équivalente à la valeur de deux paires de souliers.

JEAN DU SEIGNEUR, statuaire.

LA PEINTURE,

POËME TRADUIT DU LATIN DE C. A. DUFRESNOY.

(Suite et fin.)

Le coloris trompeur, cette beauté touchante,
Complète la peinture et la rend ravissante;
Son aimable prestige en double les attraits;
Heureux qui m'en saura reproduire les traits!
Aux dépens du dessin son aspect nous abuse;
Cet art porte avec lui sa faute et son excuse.

La couleur doit ses traits aux faisceaux lumineux,
Mais l'ombre les dissipe, en détruit tous les jeux.
La lumière est moins vive en raison des distances;
Plus je suis près d'un corps, mieux j'en vois les nuances.
S'il est rond ou saillant, que sans être heurté
Il se dégrade et tourne à son extrémité.
Pas plus que la lumière, en son chemin brisée,
Que l'ombre tout à coup ne soit pas divisée.
Sans le précipiter que votre ton soit pur;
Allez du sombre au clair et du clair à l'obscur.
Que par degrés toujours et l'ombre et la lumière
Se prêtent tour à tour leur teinte passagère.

Sur un groupe nombreux devez-vous m'arrêter,
Comme un seul personnage il le faudra traiter;
N'accusez qu'une masse et d'ombre et de lumière.
Pourtant si vous voulez, divisant la matière,
Sur la toile embrasser plusieurs points à la fois,
La règle en permet deux, mais jamais plus de trois.
En raison des couleurs, que le goût les dispose;
Que mon œil à propos s'arrête et s'y repose,
Et qu'un fond lumineux par l'ombre environné
Me fasse voir des corps un ton bien amené.
Imitez ces miroirs à la face arrondie
Dont l'image paraît si vive, si hardie;

En relief, en rondeur les traits fermes d'abord
En tournant vont se rompre et mourir sur le bord ;
L'œil à nu n'offre pas ces formes rigoureuses ;
Le pinceau m'en rendra les touches vigoureuses.

Le peintre et le sculpteur, chacun dans son emploi,
Avancent pas à pas, suivent la même loi.
L'un de son ciseau tranche ou polit son ouvrage ;
Le pinceau du premier ne fait pas davantage.
D'une couleur trop vive il amortit le ton ;
Il travaille une teinte, ou l'anime ou la fond ;
Il reporte en arrière un objet faible ou sombre ;
Il calcule ses clairs, les rachète par l'ombre,
Et me rend plus sensible et brillant à son tour
Un objet vu de face et soumis au grand jour.
Dispensant à propos et l'ombre et la lumière,
Son travail à mes yeux devient ferme, sévère ;
Sans nul déplacement, sa magique couleur,
Donnant à tous les corps la vie et la fraîcheur,
Me rappelle partout l'aspect de la nature.

Rencontrez-vous parfois des corps dont la figure
Vous présente des traits prononcés ou saillants?
Ne les peignez jamais diaphanes, brillants ;
Dans l'espace éclairé, dans l'air, ou l'eau limpide,
Qu'ils conservent leur teinte et leur forme solide ;
Qu'ils tranchent vivement au milieu des vapeurs ;
Au loin j'en adoucis les contours, les couleurs ;
S'ils sont doux et légers comme l'onde ou la nue,
Sous un ton plus uni je les montre à la vue.

Le même champ jamais n'admet deux jours égaux.
Que le point éclairé, dans les mêmes tableaux,
Sur les premiers objets s'épanche et se concentre ;
Ensuite par degrés qu'il s'éloigne du centre.
De l'aurore au couchant le soleil dans les cieux
Paraît, brille, s'élève et disparaît aux yeux ;
Que telle en vos tableaux s'élève la lumière ;
Brillante au premier plan, qu'elle fuie en arrière.
Voyez cette statue au sein de nos palais,
Comme l'ombre s'y joue et m'en rend les effets !
Que vos ombres de même ou plus ou moins obscures,
Sans trancher fortement, rehaussent les figures.

Si le pinceau s'égare en des plis sinueux,
L'ombre en fera sentir les contours onduleux.
Qu'un large clair-obscur domine en votre ouvrage,
Et que l'ombre en augmente et le prix et l'usage ;
Pour se guider ici l'illustre Titien
Avait pris sagement la grappe d'un raisin.

A mon gré le blanc pur ou recule ou s'avance ;
Pour l'avancer encor, de noir je le nuance.
Honteux de se montrer à la clarté du jour,
Le noir seul employé reste fixe à son tour.

Si l'air et la lumière autour de moi rayonnent,
Ils me peignent de feux les lieux qui m'environnent ;
Car tout corps éclairé, vu sous le même aspect,
Reçoit ou communique une teinte, un reflet.
Que dans votre tableau, par un heureux mélange,
De vos mille couleurs il se fasse un échange ;
Ce mode pratiqué par les peintres anciens
Servit aussi de règle aux peintres vénitiens.
Avec quel art chez eux la couleur se marie !
Comme eux je romps ma teinte et peins ma draperie ;
Sur les groupes j'épanche un jour réel et pur,
Et par tons gradués j'arrive au clair-obscur.
Jamais rien de choquant ne vient blesser la vue ;
L'union des couleurs est partout maintenue,
Et mon regard, frappé par un vaste sujet,
Peut sans confusion embrasser chaque objet.

Dans un espace étroit, brillant de transparence,
L'œil distingue les corps et leur moindre apparence ;
Mais qu'il s'étende au loin chargé d'air, de vapeurs,
J'en perds dans l'horizon la forme, les couleurs.
Sur la toile en avant le pinceau se détache,
Ou le trait incertain plus loin fuit et se cache.
Qu'un corps plus grand toujours repousse un moindre corps,
Et que tout se balance en de justes rapports.

Le détail au lointain ne rendra qu'une image ;
Tels les flots sur la mer, au bosquet le feuillage.
Rachetez-en partout et l'ensemble et l'effet ;
Conservez à chacun son type, son cachet,
Et sachez en marquer la nuance légère.

Ne mariez jamais le contraire au contraire;
Que rien ne soit heurté dans votre liaison;
Qu'une teinte moyenne en marque l'union.
Sur les devants brillants, en arrière adoucie,
La couleur luttera de tons et d'harmonie.

Je ne puis du soleil peindre la majesté;
Vainement les couleurs m'en rendent la clarté.
Pour mon ciel je préfère une teinte azurée;
Ou je rends d'un beau soir la lumière empourprée,
Ou l'aube du matin et ses blanches vapeurs;
C'est encor du soleil les mourantes lueurs,
Ou la foudre en éclats rougissant l'étendue,
Ou le cercle d'Iris appuyé sur la nue.
Je puis sous ma couleur voir briller les cristaux,
Et tous les corps polis, cailloux, pierres, métaux;
Aux plumes, aux cheveux, à la toison velue,
Aux yeux mêmes donner une teinte grenue.
Je rends un lac tranquille, ou le cours d'un ruisseau;
Un corps se réfléchit, ou me semble dans l'eau,
Je fais tout distinguer par le ton de lumière,
Et faible en ses reflets la masse en sera fière.

Que le champ du tableau se peigne vaguement,
Et que l'extrémité tranche légèrement.
Aux premiers plans toujours que vos lointains répondent;
Qu'avec art vos couleurs se mélangent, se fondent.
Si les tons sagement se trouvent assortis,
D'une même palette ils me semblent sortis.
Sans prodiguer le blanc, que la couleur s'avive;
Sur les premiers objets qu'elle soit chaude et vive.
D'une pâte brillante usez donc largement,
Mais sur tous les contours peignez légèrement;
Comme fait d'un seul jet, votre tableau facile
Me paraîtra le fruit d'une touche docile.
Au déclin d'un beau jour, qu'un magique miroir
Vienne peindre à mes yeux les merveilles du soir.

Une demi-figure, une figure entière
Devra-t-elle en avant paraître la première?
Qu'elle vienne d'abord s'offrir à mes regards;
Qu'un jour grand, spacieux, frappe de toutes parts;
Mais si, fuyant ma vue, elle devient plus sombre,
Ménagez avec art et la lumière et l'ombre.

A l'imitation je distingue un portrait;
Mais je dois, aussitôt que je rappelle un trait,
Toucher en même temps celui qui lui ressemble,
Et dans le tout chercher l'harmonie et l'ensemble ;
Qu'il soit d'un jet facile et plein de vérité;
Qu'il respire partout la vigueur, la beauté.

Dans un lieu trop étroit si je ne puis m'étendre;
Mon ouvrage est léger, la couleur en est tendre;
Les lointains seront gais, inégaux, variés,
Puis à l'emplacement les tons appropriés.
Sous un jour faible et lent ma teinte est vive et fière,
Des tons chauds, rembrunis, braveront la lumière.
Je donne un vaste champ pour de vastes sujets;
Hardiment j'en dessine et j'en peins les objets,
Et mon dernier travail d'une touche sévère
Entoure de son ombre un jour vif, mais austère.

Que jamais des traits faux, des corps pris au hasard,
Rompus ou morcelés, ne heurtent le regard.
Fuyez ces tons égaux, ces ombres uniformes,
Ces spectacles hideux, ces images difformes.
Que jamais rien d'impur n'entre dans un tableau,
Ni qu'un objet lascif n'y souille le pinceau.
Loin de nous ce désordre et cet excès bizarre,
Où l'esprit se dégrade, et la raison s'égare.
Loin du vice je dois craindre d'autres écarts :
Les extrêmes souvent se touchent des deux parts.

Le beau chez les anciens est noble, grandiose,
Selon que le demande ou la forme, ou la pose;
Le travail élégant, le sujet bien rendu;
Le dessin large, pur, surtout bien entendu;
Les couleurs, en marquant les diverses parties,
S'y montrent fermement, et toujours assorties.

A qui commence bien promettons le succès.
Jeune homme, gardez-vous, en vos premiers essais,
Des errements d'un maître ignorant ou frivole;
N'en fréquentez jamais la dangereuse école.
Facile et confiant, votre esprit s'emboirait
De poisons que le temps jamais n'effacerait.

Encor jeune et novice en l'art de la peinture,
Étudiez les corps, leur forme, leur structure;
D'un bon maître écoutez l'avis judicieux ;
Mais l'art et la pratique instruiront encor mieux;
Pressentez-en déjà les ruses innocentes,
De cet art recherchez les beautés ravissantes ;
Fuyez ce mauvais goût qui tend à l'avilir;
Sachez toujours l'aimer, l'étendre et l'ennoblir.
On peut de corps divers former un assemblage,
Et trouver quelque charme à contempler l'ouvrage;
De la voûte éthérée un céleste rayon,
Un feu divin alors anime le crayon.
Rapidement jetés, vos traits vifs et faciles
Cachent d'un long travail les produits difficiles,
Et l'art où sont cachés votre étude et vos soins
Sera d'autant plus beau qu'il se montrera moins.

Avant que des couleurs vous tentiez la magie,
Dans un dessin d'abord tracez-en l'effigie;
Que les tons arrêtés, et que le trait inscrit,
Tout dans l'œuvre à venir soit présent à l'esprit;
Sous l'art impérieux que la raison fléchisse;
Un sens exquis commande et veut qu'on obéisse.
Accoutumez vos yeux au précis du compas.
Sur vos propres défauts ne vous aveuglez pas ;
Le cœur d'un père est faible; écoutez, pour bien faire,
Ce que dit l'homme instruit ainsi que le vulgaire.
Le conseil d'un ami vous a-t-il fait défaut?
Laissez au temps le soin de dire ce qu'il faut.
N'allez pas sur l'avis d'une foule volage
Fausser votre génie, ou condamner l'ouvrage;
Qui voudrait pleinement satisfaire les goûts,
A soi-même nuirait, sans pouvoir plaire à tous.
Fuyez d'un vain désir la séduisante amorce ;
Essayez vos moyens, mesurez votre force;
Connaissez votre cœur, ses intimes penchants;
Que votre ardeur jamais n'excède vos talents.
La nature aime en nous à tracer ses images,
Et chacun se produit dans ses propres ouvrages.
Sur un sol étranger devançant la primeur,
Les fleurs sont sans éclat, et les fruits sans saveur.
N'allons jamais forcer ni le temps, ni l'année;
Laissons donc le talent suivre sa destinée.

Armé de patience et sans souffle divin,
Vous ne plairez jamais, vous travaillez en vain.
Gardez-vous d'émousser l'esprit ni le génie;
A méditer sans cesse occupez votre vie.
Le lever de l'aurore est le plus bel instant,
Surtout quand le travail demande un soin constant.
Sans cesse infatigable, exercez-vous sans cesse;
Qu'aucun soir ne vous montre un instant de paresse.
Sachez mettre à profit vos moments de loisirs;
Que tout ce qui vous frappe orne vos souvenirs.
Un geste, un mouvement, ou l'air d'une figure,
Un trait inattendu me rendra la nature.
Votre domaine embrasse et les temps et les lieux;
En parcourant la terre, interrogez les cieux,
Et parmi les beautés où votre cœur s'enflamme
Vous livrez au crayon ce qu'un bon goût réclame.

Pour l'artiste la table est un délassement;
Des plaisirs qu'on y trouve il use sobrement.
Dans un cercle d'amis son esprit se ranime;
Librement il y goûte un plaisir légitime.
De la chicane il fuit les écueils, les travers,
Les soucis de l'hymen, ses douceurs, ses revers.
Loin du bruit de la foule et du fracas des villes,
Il respire au hameau des heures plus tranquilles,
Recueillant son génie au sein d'un doux repos,
Sans réserve il s'adonne à de constants travaux;
Il finit quelque ouvrage, ou bien il le médite.
Il ne se livre point à cette soif maudite
D'entasser des trésors qui n'ont qu'un vain éclat;
Paisible, et satisfait dans son modique état,
Qu'il cherche d'un grand nom la seule jouissance,
Et l'immortalité sera sa récompense.
En vain joindriez-vous aux plus superbes dons,
D'un savant professeur les soins et les leçons;
Eussiez-vous tout, fortune, honneurs, emplois, sagesse,
Amour de l'art, travail, santé, force, jeunesse,
Et dans votre carrière un succès généreux,
Vous n'avez point de l'art atteint le terme heureux,
Si le ciel dans votre âme, où le feu se recèle,
N'allume du génie une vive étincelle.

La main est l'instrument qui doit seul obéir;
Quel pas jusqu'au génie il lui reste à franchir!

Tout homme peut errer ; même la vie entière
A l'art ne peut fournir une longue carrière ;
A peine nos succès sont-ils satisfaisants,
Que déjà nous courbons sous le fardeau des ans,
Et dans nos doctes mains la pesante vieillesse
Dans nos membres suspend l'ardeur de la jeunesse.

Courage, ô jeunes gens ! sous un astre de paix
Vous que l'étude appelle à de brillants succès,
Minerve vous sourit ; elle sera propice
A ceux dont le travail fait le plus cher délice.
Dans votre joie allez, exercez vos talents,
Et que pour l'art toujours vos efforts soient constants.
La jeunesse est heureuse ; elle se rit des peines ;
Un sang fier, généreux, circule dans ses veines.
Libre de préjugés, mais facile à l'erreur ;
De funestes poisons n'ont point souillé son cœur,
Et son flexible esprit, de nouveautés avide,
Conserve des objets l'impression rapide.

Que la géométrie ajoute à vos succès.
Toujours d'après l'antique esquissez vos essais ;
Faites-en jour et nuit l'objet de votre étude ;
Prenez-en la manière, et qu'enfin l'habitude
Vous rende familiers les principes de l'art.
Lorsque le jugement sera formé, plus tard,
Que des peintres fameux l'école vous instruise ;
Consultez Rome, Parme, ou Bologne, ou Venise ;
En suivant constamment leurs travaux immortels,
Vous en recueillerez des trésors éternels.
Là Raphaël, sublime au sein de ces merveilles,
Étonne vos regards de ses sublimes veilles ;
De son pinceau divin, si plein de nouveauté,
Personne n'atteignit la grâce, la beauté.
De Michel-Ange encor la profonde science
Du plus vaste génie annonce la puissance.
Au milieu des neuf sœurs nourri dès le berceau,
Jules Romain forma son lyrique pinceau.
Il ouvrit de Phébus la divine retraite ;
Il prit entre ses mains la lyre du poëte,
Et sur le mode antique il chanta les héros,
Leur triomphe, la guerre et ses nobles travaux.

Le suave Corrége à la touche élégante
Du clair-obscur possède une magique entente ;
Le pinceau sous sa main, grand et plein de vigueur,
Tout en ménageant l'ombre, anime sa couleur.

Des groupes réunis l'admirable ordonnance
Et le jeu des couleurs et leur belle alliance
Trahissent un génie au surnom de divin ;
Ma plume en l'indiquant nomme le Titien ;
Ce grand homme unissant la gloire à la fortune,
Jouit d'une faveur aux peintres peu commune.
Les rassemblant lui seul, le sévère Annibal
Au premier rang se place et devient leur égal ;
Par un art étonnant, quand son pinceau s'anime,
Il se montre à la fois et parfait, et sublime.

Que ces types de l'art, ces modèles fameux
Exercent tour à tour et vos mains et vos yeux ;
Surtout que la nature animée et vivante
Seconde le génie et toujours soit présente.

Un jour, je produirai de plus longues études.
Tout en suivant le temps et ses vicissitudes,
Tandis que tout périt par des chemins divers,
Sur la peinture, moi, je méditai ces vers.
J'y consacrai les soins d'une fragile vie.
Heureux si quelque jour, utile à ma patrie
En guidant le talent dans la route du beau,
Devant lui, sans errer, j'en portai le flambeau (1) !

(1) Ces derniers vers ne sont point la traduction de Dufresnoy ; ceux du texte latin n'offrent qu'un éloge boursouflé de Louis XIII, et une insulte à l'Espagne, sous l'emblème d'un lion.

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les Directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Comment devraient être peints les tableaux d'autel et les verrières des églises? — Une painture, combien qu'elle soit mal faite et élabourée, semblera belle à un paintre lourd et grossier, là où un maistre ouvrier y trouvera de grandes fautes. (Ms. nº 213, XVIe siècle, fol. 143 rº).

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

C'est encore à un moraliste du XVe siècle que nous emprunterons les passages suivants : il semble les avoir écrits pour l'histoire de l'art.

« Parmi les aumônes et les fondations sans mérite devant Dieu sont, « par espécial, dit notre moraliste, ces grans aulmosniers tout patente- « ment, ou quy font ces chappelles, ces hospitaulz, ces fondations « d'églises, tables d'autelz, ou verrières, esquelles ilz font paindre ces « belles paintures, et paindre leurs armes, et souvent eulz meismes ; où « ilz y font escripre leurs noms, adfin qu'on congnoisse et qu'on die, — « vous m'entendez bien ? — pour fraper le compaignon de ce vent. Car « il ne leur souffist pas que seulement Dieu le scache, dont, par ce « moyen, la noble rétribution qu'ilz en debvoient recevoir de Dieu, ilz « changent à cestuy vent *de vana gloria*. Aussy le payement de Dieu, en « l'autre monde, leur samble de trop longue attente ; mais ce vent souef « leur fait si grant bien, quant il vient jusques au cœur, disant : Ha ! le « monde te tient estre homme de bien, bon catholicque et puissant d'avoir. « O ! poure glorieux, escoute ung petit mon conseil, et par ce, advise « bien se ton intention est saine, droitte et non tortue. Certes, je te con- « seille, puisque, à toutes fins, il fault que ces paintres si gaignent à « toy, que le monde, te veant paint, ait plus d'occasion de pryer pour « toy ; mais que plus est, que Dieu en soit moult édifié et honnouré, que « à la similitude du publicain, que Nostre Seigneur tant exaulce, en « l'Evangile, *quia, qui se humiliat exaltabitur, et e converso* : et, aultre « part, il dist : *Deus superbis resistit, humilibus autem dat graciam*. « Aussi dist glorieuse vierge Marie, royne de paradis, en son cantique, « intitulé *Magnificat : Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*, que tu « te faces paindre avec la Magdelaine, au pié d'une belle croix, en ver- « rière, ou autrement, en aultre endroit que tu fais ordonner, à ta dé-

« volion, et non en pans et en armes, ou robe fourrée; ainchois, tout « nud, en chemise, et quoy plus ! la hart ou col, à genoulz, embrachant « la croix, en requérant moult humblement Nostre Seigneur que, par le « mérite d'icelle croix il ait mercy de toy. Tu es en adventure d'estre « pendu aux fourches d'enfer! et madamoiselle la cornue (1) et la des- « poitrinée sera d'aultre costé, à celle fin qu'elle n'ait la teste boutée ou « feu d'enfer, en humble et simple habit, à l'exemple de la vierge Marie, « quy receut tant de douleur au pié de icelle croix, à la mort de son très « benoit fils. Et, par ainsy te conduire, elle et toy, pourriez à Dieu plaire, « quy, sur toutes choses désire avoir de nous service, et sacrifice de « sainte humilité, et non mye par orgueil et vanité. Et te dis, en oultre, « *que c'est aulcunesfois grant empeschement au prebstre luy estant à la messe* « *que de veoir teles vanitez, et meismement, de ces damoiselles cornues,* « *quy sont paintes sur ces tables d'autel; car il vaudroit mieulz et cetera.* « Car, c'est lors le temps que l'ennemy s'efforce de luy baillier beaucop « de temptations et d'empeschemens, à celle fin qu'il ne exerce celuy tant « digne mistère, dévotement et honnourablement, quy est ung office « moult excellent, adfin qu'il soit plus méritoire et à Dieu plus aggréable, « et salutaire pour les mors et pour les vivans (1). »

Puis, parlant des peintres, qui mettent en oubli les vénérables traditions de l'art, il dit : « la vierge Marie, ne tous les sains, se garderont « que de pryer pour les pécheurs, mourans obstinez en leurs péchiez ; « *mais ainchois ja soit ce, nonobstant la fole painture des paintres, quy* « *paindent, qu'il samble que la vierge Marie et monseigneur saint Jehan*

(1) Fol. LXVIII v° LXIX r° il dit : A la mort que te vauldront tant de diverses et curieuses viandes et vins délicatifz, emplisement de ventre à superfluité, gloutonnie et paresche en aprez ! que te vauldront aussy les vanitez et pompes mondaines, en précieux vestemens, cours et longs, comme aussy chaintures d'or et d'argent, cornes en atours, et aux piez longues pointes ! — Præcipue autem videntur reprehensibiles, quantum ad formam et compositionem, sotulares rostrati, perforati et stricti. *Rostrum in sotularibus dyabolica videtur esse inventio.* Cum non inveniatur similes in rerum naturam. Nullum animal est quod in pede rostrum habeat et si aliquod, habent in capite. Mulieres vero quod tanquam rostrum debent habere, volunt habere illud in pedibus. (Bibl. de Lille, Ms. n° 83, XV[e] siècle, fol. 154.)

(2) *Le Miroir de la mort.* Ms. n° 232, bibl. de Valenciennes, fol. CI r° à CII r°. — Quando rex teneat magnum festum et sint ibi homines valoris, pueri tunc faciunt festa sua, *nec darent fabam in rege et baronibz* (sic) ; ita, spiritualiter, aliqui pueriliter, more infantium insensatorum viventes, non curant de festo Domini, sed plus de festo dyaboli, de lascivia cantilena, quam de una missa de dissolutis luxibz quam de bonis sermonibz. (Ms. n° 217, ibid., XIV[e] siècle, fol. XLI r°) — il dit (fol. CXLIIII r°) unus predicator vocatur os Domini, sed si separavit preciosum a vili. Quod os meum erit et ero. — Le prédicateur doit estre en conscience biau, en boines œuvres plenteureus, en faire son offisce curieus. (fol. CCXLIX v°, L r°).

« *Baptiste prieront au jour du grant jugement, pour les pécheurs*, il se fera « tout au contraire (1). »

Un autre moraliste de la même époque va nous dire pourquoi le crucifix est peint au milieu des églises et sur les verrières.

« En mémoire de la Passion, on a coustume de paindre, et mettre et « asseoir ou milieu de l'église l'ymage de Jhucrist crucifié, pour ce qu'elle « puisse estre de tous veue. Aussy veons-nous ès verrièrez et as parois « del église souvent le crucefy estre figuré et pourtraict, et ès voies com- « munes et trépas est plusieurs fois le signe de la croix mis à ceste « fin (2). »

Au siècle suivant, les franciscains de Savoie se gardaient bien de condamner ce vent *de vana gloria*, puisque, le 20 janvier 1511, le gardien de leur couvent écrivait à Marguerite d'Autriche :

« Ma souveraine dame, humblement me recommande en vostre bonne « grâce. Veuliez savore que désiderons grandement savoir de vostre « saintté et prospérité, comme de celle lequelle est nostre souverainne « dame et mère. Comment c'est voustre honnorable dominacion; vous « avés esté cause principale de l'édifficacion de nostre couvent de Saincte « Marie Égiptiaque, sur tous les vivans, et singulièrement de l'église : « s'entent que estez cause que le pourtal de l'église, ensemble le vitral « est parachevé, car nul ne ce présentoit de faire ledict portal. Toutesfoys,

(1) *Le Miroir de la mort*, fol. CXXXI r°. — Peu ou rien profitera alors (au jugement dernier) avoir esté pape de Romme, ou évesque, ou empereur, ou roy, ou docteur, ou prestre, ou noble, riche, ou pauvre, et point avoir vescu vertueusement et droitement, et légitimement avoir exercé son office. Combien, pensez! en trouvera-on lors qui désireront avoir plustost esté simples prestres qu'évesques; plustost pasteurs de brebis que d'ames; simples moines plustost qu'abbés; hommes lays plustost que prestres; idiots plustost que docteurs; vachiers plustost que roys; avoir conduit la charrue plustost que gouvernés un empire. La raison est que, de tant plus qu'ont esté granz les estats et dignités haultes, tant seront les comptes plus difficiles à rendre : car le pape ne rendra compte simplement de ses actions, ny les archévesques, ou évesques, pasteurs ou autres de qualité constitués en l'église de Dieu; mais il sera aussi exigé compte du portement de ceux qu'ilz auront eu en charge; car l'âme du pasteur sera pour la brebiette esgarée et perdue par sa négligence. (Ms. n° 215, ibid., XVIe siècle, fol. 150 v°.) — Je pense que se l'infamie de touttes les cloaques et latrines de la terre estoit amassée en un, qu'icelle ne se poldroit égaler à l'immondicité et infamie qui se trouve en ceste place des damnés (fol. 162 v°).

(2) Ibid., fol XXXIII r°. Ms. n° 290, *le Miroir des dames*. « On doit regarder le « vie de Ihucrist et de ses sains, dit un autre moraliste de la même époque, « pour iaulz ensieuwir, si comme li bons disciples qui ensement (toujours) sicut son « bon maistre. *Pour chou est souvent le vie Ihucrist et de ses saints pointe dedens « ses églises.* » (Ms. n° 119, fol. 114 r°.) — Dicebatur calvaria propter multa « capita occisorum, crinibus et cute decalvata, sicut in cimiterio est. (Sermons, XVe siècle. Ms. n° 219, fol. 104 v°.)

« yl est esté du plaisir de Nostre Seigneur de vous inspiré de le faire « édiffer, et ordonné d'estre fait, ensemble les verrierez d'icelluy portal, « aucquel édiffice sont *en pierre éleveez* les armes de nostre souverain « prince et signeur, que Dieu absolve, vostre mary, et les vostres, « comme fondaresse dudict portal et vitral, lesquelx, de présent, sont « parachevez et mis ensemble vous armes, comme fondaresse. Par quoy « vous humblement supplions en l'onneur de Jhs, de sa glorieuse mère « et de nostre père sainct Francoys, que soyt de vostre bon plaisir de « faire aulmonne pour poyer les masson et verrierez, et pour pynter ledict « pointer à cause desdictes armes, et *les flors, belles marguerites que yl « sont éleveez* (1). Pour quoy playse à vostre très-excellente dominacion « et bénignité et grâce deferez (sic) une grande aulmonnez. *Beaucoub de « signieurs et personnes ce sont prétenté de poyer les verrinez, pour y mistre « leurs armes et escussons; mays jamès je ne le permettroye que les armes « des subiectz soyent subcz celles de leurs souverains situeez.* Pluseurs « foys ay délibéré de vous envoyer deux frères, et singulièrement frère « Benoist, lequel estoyt laquelz (laquais) de feu mons., père de nostre « souverain prince, vostre mary, à qui Dieu fasce marcy, pour sollicité « vostre aulmonne. Je vous en laysse la cure, fayte ainsy que bon vous « en sembleraz. Le pourroye escrire à vostre trésorié de Bourg en « Bresse! Et ce yl vous plaist, moy escrivé de vostre bonne voulentez et « aulmonne et comme vous vous pourter et le très-noble roy de Castille, « vostre neveup. Sachés, souveraine dame, que, depuis que estes départye « du pais, que, en vostre couvent, les frères prient tous les jours Nostre « Seigneur pour vostre bonne sancté et prospérité, et ferons jusque à « vostre retourt, lequel, Dieu, par sa saincte grâce et volenté, permecte « que ce soyt bientout. Escript ce présent jour de janvyer, le xxe.

« Par le tout vostre orateur, frère Humbert Revel, humble gardien « dudict couvent (2). »

Quant à leurs confrères de Roye (Somme), ils obtenaient, en 1657, du seigneur de Belleforière la concession suivante, concession qui nous fait connaître le droit qu'avaient les fondateurs de placer leurs armes sur la

(1) Un autre moraliste, parlant des verrières d'une chambre qui moult estoit bele et clère, dit : Et y luisoit le soleil et tresperchoit les verrières, et *fesoit flamboier et reluire les paintures.*

(2) Arch. gén. du Nord. — Sainte Isabel (sainte Elisabeth de Hongrie) alla une fois visiter une maison d'ordre de frères; si lui monstrèrent les frères leurs belles ymages dorées et argentées, et sainte Ysabel dist auls frères : Il vous vaulsist mieuls cel avoir mettre en vestures et en viandes, pour nourrir les poures et soustenir; car ces ymages vous devriés porter en vos cœrs et non point alleurs. (Ms. n° 16, xve siècle, bibl. de Lille, fol. cxxxiii r°.) — Un moisne une ymage de chire fist faire et avoec s'en vea à sainte Ysabel, le offry, et tantost son mal cessa. (Ibid., fol. cxxxv r°.)

principale verrière, droit également acquis aux seigneurs, comme le constate un document, relatif au magistrat de Lille.

« Nous Maximilian Antoine de Belleforière, chevalier, marquis de Soye-« court, Guerbigny; comte de Tilloloy, de la Neufville. — Le Roy, d'Iron ; « vicomte de Tupigny, seigneur de Roye et de (des) grandes Tournelles « de Mondidier, et conseillier du roy en ses conseil d'Estat et privé, « grand maistre de la garde robe du roy, avons permis, et, par ces pré-« sentes, permetons aux religieux minimes de nostre couvent de Roye « de recevoir la donation des vitres qui leurs seront offertes pour leur « église par les personnes qui en auront la dévotion ; et, quoique, par le « contract de fondation qui a esté faict à leur advantaige par feu mesire « Maximilian de Belleforière, mon père, il leur soit deffendu de faire « mettre, ny souffrir estre mises les armes d'aucunes personnes en au-« cuns lieux éminents en ladicte église, nous, pourtant, considérants la « gloire de Dieu, et, pour faciliter l'achèvement de ladicte église, avons « librement consenti, et, par ces présentes, consentons que toutes les « personnes qui leurs voudront donner des vitres, y puissent mettre, ou « faire mettre leurs armes, à la réserve de la vitre de desus le portail de « ladicte église, comme aussy en tous les autres lieux qu'ils auroient la « dévotion de faire bastir, pour l'achèvement du couvent.

« En foy de quoy, nous avons signé ce seiziesme jour d'octobre 1657, « en nostre chasteau de Tilloloy.

An. de Belleforière Soyecourt (1). »

Longtemps auparavant (1622), les échevins de Pont-à-Vendin, près Lens, avaient adressé au magistrat de Lille la supplique que voici :

« Remonstrent humblement les lieutenant et bailly, eschevins et « manans de vostre ville et paroisse du Pont-à-Wendin, qu'ilz ont fait « rebastir le chœur de l'église dudict lieu, en telle sorte qu'à présent est « besoing y mettre, asseoir les verrières, ce qu'ilz ne ont osé effectuer, « ny mesmes aussi faire faire les verrières requises, sans, préallable-« ment, en informer vos seigneuries, craignant de préjudicier à leur haul-« teur et dominence, comme estans seigneurs temporelz de ladicte église, « et, en signe d'icelle ayant droict d'avoir leurs armes sur les dictes ver-« rières, signamment sur la principalle et plus éminente. C'est pourquoy « ilz se retirent vers vos dictes seigneuries, supplians bien humblement « qu'il leur plaise faire faire et poser, à leurs despens, jusques au nombre « de trois part le moins des dictes verrières, figurées, ou armoyées des « armes de ceste dicte ville de Lille, ayant favorable regard que l'église « est fort arrierée et endebtée et impuissante de supporter les frais néces-

(1) Arch. de l'hôtel de ville de Roye.

« saires à la fin avant dicte, comme aussy les manans de ladicte paroisse « se trouvent, passé plusieurs années, fort chargez, en telle manière « qu'ilz ne pourroient aussy supporter ceste dicte nouvelle surcharge. — « Messieurs (le magistrat de Lille) accordent que soit mis et posé aux « frais de ceste ville (Lille) la principalle et éminente verrière d'icelle « église, armoyée des armes de ceste dicte ville. Faict en la halle le VII[e] « de mars XVI c. vingt-deux (1). »

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les directeurs,

Votre tout dévoué serviteur.
DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 28 décembre 1862.

(1) Arch. de M. le baron Blondel d'Aubers.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Recherches sur la bibliothèque publique de Notre-Dame de Paris au XIIIe siècle. — Description de la tabatière de Fréron. — Note sur le Musée de Grenoble. — Note sur la fondation d'un atelier de mosaïque à Paris. — Vers sur Latour. — Tombeau de Marie-Elisabeth Joly, par Lesueur. — Une fable, tableau de genre. — Fable du marquis de Calvières, sur les portraits de deux peintres. — Note sur le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale. — Conseils pour la conservation des ouvrages d'art en marbre. — Un peintre languedocien inconnu. — Anecdotes relatives aux peintres Chardin et Van Dyck, et à l'architecte Antoine. — Variétés. — Nécrologie.

Un curieux et savant ouvrage qui vient de paraître : *Recherches sur la bibliothèque publique de l'église Notre-Dame de Paris au* XIIIe *siècle*, par M. Alfred Franklin (Paris, Aug. Aubry, 1863, in-8°), nous apprend qu'au moment de la Révolution l'église de Paris possédait, dans sa grande salle capitulaire, cinq tableaux de Philippe de Champagne, que nous ne retrouvons pas parmi les toiles assez nombreuses de ce maître qui sont entrées dans la collection du Musée du Louvre. Ces tableaux représentant *deux sujets relatifs à la vie de la sainte Vierge*, furent enlevés en 1790 par la Commission chargée de réunir les objets d'art et les livres provenant des églises et abbayes supprimées par décret de l'Assemblée nationale. Nous ignorons absolument ce qu'ils sont devenus. Le secrétaire du chapitre, Buée, avait indiqué d'autres tableaux, dans l'état détaillé qu'il dut fournir en livrant tout ce que renfermait la bibliothèque de l'église de Paris, laquelle occupait alors le premier étage d'une vieille maison à l'entrée du cloître Notre-Dame. Voici la désignation de ces tableaux : « Un tableau de cheminée représentant M. le cardinal de Noailles en prière. — Sept portraits et deux dessus de porte. — Quatre tableaux de camaïeu, représentant les quatre Pères de l'Église latine. » L'auteur de cette excellente notice bibliographique n'avait à s'inquiéter que des livres de l'ancienne bibliothèque du chapitre ; il n'a donc fait aucune recherche pour découvrir quel a été le sort des tableaux qui furent réunis au dépôt central en 1793, et qui restèrent sans doute dans quelque musée de province, où ils sont encore enfouis.

*** On sait que les tabatières anciennes excitent au plus haut degré la passion de quelques amateurs qui ont des collections en ce genre très-précieuses et même très-intéressantes à certains égards. Nous leur conseillerons donc de se mettre en quête pour découvrir une très-belle tabatière que possédait Piron et qui passa de ses mains dans celles de son

ami Fréron. En voici la description d'après une notice de Piron lui-même, que M. Honoré Bonhomme a insérée dans les œuvres inédites de ce poëte, un des recueils les plus amusants et les mieux choisis qu'on ait publiés dans ces derniers temps (*Paris*, *Poulet*, *Malassis*, 1859, in-8°) : « Elle était montée très-artistement en or, mais elle ne consistait qu'en deux morceaux de porcelaine de Saxe, dont l'un façonné en cuvette faisait le fond, et celui qui formait le dessus était enjolivé en dedans d'une peinture fort agréable ; ce n'était donc, au vrai, qu'une jolie breloque et bien éloignée de ressembler à ces boîtes presque en lingots qu'une certaine sorte de gens aime à faire briller dans leurs mains ou à sentir lourdement ballotter dans la poche de leur justaucorps. » Fréron n'en fut pas plus tôt possesseur qu'il la vendit au duc de Valentinois, qui était, dit Piron, « extrêmement curieux des moindres raretés. »

*** Lors de l'ouverture du Musée de Grenoble, en nivôse de l'an IX, un journal cita plusieurs des tableaux que le gouvernement avait envoyés de Paris à ce musée nouveau et indiqua leur provenance : « On y remarque surtout, disait cette feuille, un des plus beaux ouvrages de Charles Le Brun, qui était à l'église du Saint-Sépulcre, rue Saint-Denis : il représente *Saint Louis implorant pour les pestiférés* ; la *Madeleine dans le désert*, par Testelin, tableau capital de ce peintre ; l'*Assomption de la Vierge* de Philippe de Champagne, qui se voyait à Saint-Germain-l'Auxerrois ; le *Saint Ovide* de Jouvenet, provenant des ci-devant Capucines, place Vendôme, et quelques autres bons tableaux. Ce musée possède de même une collection du plus grand intérêt ; ce sont les copies des tableaux du cloître des Chartreux exécutés par les élèves de Lesueur, du vivant de cet artiste célèbre et qui furent envoyés à la grande Chartreuse de Grenoble. C'est de ce monastère détruit, que le C. Jay, conservateur du Musée, les a retirés ; ils sont un des principaux ornements du Musée confié à ses soins et rappelleront éternellement un des plus importants ouvrages dont l'École française puisse s'honorer. »

Le *Décade philosophique*, qui nous fournit cette citation, ajoute : « Plusieurs habitants de Grenoble et du département de l'Isère se sont à l'envi empressés d'enrichir ce Musée intéressant d'objets d'art qu'ils possédaient. Le C. Jay, pour que la mémoire de ces dons ne soit pas perdue, a fait élever dans la salle dite de l'Apollon du Belvédère, un autel *à la reconnaissance publique*, sur lequel est déposé le registre contenant les noms des personnes qui par leurs libéralités ont contribué à la formation de cette collection. »

C'est, à coup sûr, une idée magnifiquement ridicule, que cette érection d'un *autel* à la reconnaissance publique, dans un musée provincial.

*** On sait que l'atelier de mosaïque qui existe dans le Vatican depuis

le XVIe siècle est un des établissements les plus curieux que les papes aient créés dans l'intérêt des arts. Une fondation analogue fut tentée à Paris, en l'an IX, par ordre du gouvernement républicain, mais nous ne pensons pas qu'elle ait réussi ; dans tous les cas, elle a eu bien peu d'éclat. Nous lisons dans la *Décade philosophique*, 2e semestre de l'an IX : « Le ministre de l'intérieur vient d'arrêter qu'il serait établi un atelier de mosaïque dans le local consacré à l'institution des Sourds et Muets. Dix de ces malheureux enfants, choisis parmi ceux qui annoncent le plus de dispositions pour le dessin, s'exerceront sous les yeux d'un maître habile (le sieur Belloni, Romain), dans un art presque inconnu en France. Ainsi s'élèvera sans efforts et presque sans dépense un établissement qui pourra devenir un jour très-florissant. On sait que la manufacture de mosaïque à Rome procurait à cette ville de très-grands bénéfices et occupait utilement plusieurs centaines de bras. D'ailleurs, l'exposition qui, sans doute, aura lieu dans la suite, des produits de l'atelier de mosaïque des Sourds et Muets, fera sans doute naître parmi nous le goût de ces tableaux qui ne pâlissent et ne s'effacent jamais. Ce sera un moyen de plus d'orner nos palais et même nos maisons. » M. Belloni est mort ces jours derniers, à Paris, où il était définitivement fixé.

⁎⁎⁎ Voici des vers de Kérivalant, dans lesquels nous trouvons une particularité très-singulière que les biographes du célèbre pastelliste Latour n'ont pas connue : ces vers sont imprimés dans le *Nouvel almanach des muses pour l'an grégorien* 1805, page 143 :

SUR LE PEINTRE LATOUR,

QUI DISAIT QU'IL PEIGNAIT A LA DURÉE DES PASSIONS.

De ses portraits Latour voulait que la durée
Sur celle des amours fut toujours mesurée :
Peignait-il deux époux fidèles et constants,
Il fixait ses pastels à l'épreuve du temps.
Avait-il à traiter un sujet moins sévère,
Ses crayons effleuraient la coquette légère.
S'il avait parmi nous pris ses originaux,
Aurait-il eu le temps d'achever ses tableaux ?

⁎⁎⁎ On ignore généralement que le chef-d'œuvre de Gérard Dow, *la Femme hydropique*, qui fait partie de la collection hollandaise du Musée du Louvre, est un don d'un simple particulier, don vraiment digne d'un souverain, car ce tableau ne vaudrait pas moins de 100,000 fr. On lit dans la *Décade philosophique*, an VII, 2e trimestre, page 119, la note suivante : « Une lettre écrite de Turin, le 21 frimaire, au Directoire exécutif, par le C. Clauzel, adjudant général à l'armée d'Italie, annonce qu'il fait hommage à la nation du célèbre tableau de l'*Hydropique*, par Gérard

Dow. C'est un sacrifice que fait ce général, à qui ce tableau a été donné par le roi de Sardaigne, au moment de son abdication. »

⁂ Nous serions curieux de savoir si un des ouvrages d'un statuaire, nommé Lesueur, qui avait une certaine réputation à la fin du XVIIIe siècle, subsiste encore au sommet de la Roche-Saint-Quentin ou Mont-Joly près de Falaise. C'est le tombeau de Marie-Elisabeth-Joly, célèbre actrice du Théâtre-Français, morte à Paris, le 5 mai 1798. Ce tombeau fut érigé par les soins de son mari N.-F.-R.-F. Dulomboy, ancien capitaine de cavalerie, dans un endroit presque inaccessible, qui avait servi de lieu de sépulture à l'époque gauloise, comme le prouvèrent les ossements humains, les haches de pierre et les objets antiques qu'on découvrit dans les fouilles. Le monument était construit, au milieu des cyprès, sur le bord d'un précipice abrupt : en voici la description, d'après un recueil que Dulomboy publia lui-même sous ce titre : *Aux mânes de Marie-Elisabeth Joly* (Paris, Delance, an VII, in-18, fig.) :

« Les regards se fixent d'abord avec autant de curiosité que d'intérêt sur un beau relief sculpté sur la face latérale au couchant, par le citoyen Lesueur, artiste du plus grand mérite et déjà connu pour avoir fait les ornements du tombeau de J.-J. Rousseau à Ermenonville.

« Ce relief représente Marie Joly, de grandeur naturelle et très-ressemblante, couchée sur une espèce d'estrade. Les deux pilastres correspondants sont ornés de deux figures en pied, dont l'une représente Thalie versant des pleurs, et l'autre Melpomène tenant à sa main un livre sur lequel est écrit : ATHALIE.

« En tournant, on aperçoit des caractères tracés sur la face latérale au levant. C'est une épitaphe... Hélas ! c'est moi qui l'ai composée ; elle est simple et vraie :

CI GIT
MARIE JOLY, FEMME DULOMBOY,
LA MEILLEURE DES MÈRES,
LA PLUS DOUCE ET LA PLUS SENSIBLE DES FEMMES,
LA PLUS TENDRE DES ÉPOUSES,
AMANTE DE LA NATURE, ARTISTE CÉLÈBRE !
ELLE DÉCÉDA A PARIS, LE 16 FLORÉAL AN VI,
AGÉE DE 37 ANS.
HOMMES, RESPECTEZ SA CENDRE !

« Les deux pilastres d'à côté sont ornés de vases lacrymatoires. Sur la petite surface, au midi, on lit cette épitaphe latine composée et publiée par le citoyen Rivarol cadet. Les personnes qui connaissent la force et la beauté de la langue latine, sauront l'apprécier :

Perdidit æqualem sibi comica Diva sororem
Quæ risum edebat, nunc lacrymanda jacet.

« Sur la petite surface, au nord, on lit cette autre, composée par le célèbre poëte Lebrun qui l'a publiée peu de temps après celle qui la précède :

Éteinte dans sa fleur, cette actrice accomplie
Pour la première fois a fait pleurer Thalie.

« On lit, au bas du tombeau, cette inscription : « O Postérité, n'imprime jamais les vestiges de tes pas sur la poussière de ce tombeau ! »

*** Quoique, suivant le proverbe, poésie et peinture soient sœurs, nous n'avons pas à nous occuper de la première qui, de son côté, semble avoir fait divorce avec sa cadette ou son aînée, comme on voudra. Ne disputons pas ici sur le droit d'aînesse. Mais nous sommes heureux de rencontrer quelquefois un souvenir de l'art plastique dans les œuvres des poëtes. En parcourant un nouveau recueil de *Fables*, par M. Antoine Carteret (*Paris, Hachette*, 1862, in-12), fables imaginées par un philosophe et versifiées par un poëte qui sait se faire lire même après la Fontaine, nous nous sommes arrêtés à la fable intitulée *le Portrait*. C'est un petit tableau de genre qui ne manque pas de vérité.

Un fade rimailleur qui, flattant la puissance,
S'était jadis acquis quelques frêles lauriers,
Par des hymnes de circonstance,
Passait un jour dans la rue aux Fripiers (à Genève).
Comme il faisait beau temps, partout vaste étalage :
Là, les vieux fers, les outils démanchés,
Des vêtements sans forme, en loques et tachés,
La vaisselle ébréchée attestant long usage
Et les meubles aux pieds branlants,
Tous ces rebuts prisés dans maint pauvre ménage,
Paraissant humer l'air, attendaient les chalands.
« Fragilité ! pensait en lui-même notre homme,
Comme tout passe et tout prend fin ! »
Mais il n'ajoutait pas : « Tel qu'aujourd'hui l'on nomme
Peut se voir oublié demain. »
Il se trouvait alors devant la marchandise
D'un ancien du métier, le sieur Job Dufouillis.
En y jetant les yeux, soudain contre un tapis
De haute vétusté, troué, noir, il avise
Un portrait qui lui cause une vive surprise.
Sans doute un sien aïeul en ailes de pigeon,
Ou quelque ami joyeux du printemps de sa vie ?
Point ; son propre portrait, grande lithographie

Que jadis il avait cru bon
De publier pour accroître son nom.
Il s'arrête, et pensif, bras croisés, s'envisage.
De poussière il se voit le nez tout maculé ;
Cela lui déplaît fort. « Et puis, dit-il, je gage
Que ce cadre souvent s'est trouvé bousculé,
Car il est tout disjoint. Mais j'ai bel entourage :
Un fusil de chasse sans chien,
Une longue broche rouillée,
Une lampe en laiton de vert-de-gris souillée,
Et sur mon front, ce n'est pas rien,
Une guitare, un luth ! mais hélas ! une gamme,
Toute corde y manquant, ne s'y pourrait jouer...
On dirait presque une épigramme. »
Songeant à ces affronts qu'il devait s'avouer,
Il crut faire saisir le fil de l'aventure
Par laquelle en ces lieux se trouvait sa figure.
« Ah ! certes, grogna-t-il, j'avais bien remarqué,
En dépit de l'artiste affirmant le contraire,
Que mon portrait était manqué ! »
Même rudement attaqué
L'amour-propre est habile à se tirer d'affaire.

⁂ Une très-jolie fable du marquis de Calvières, composée à l'époque de la régence et intitulée : *le Singe et le Renard peintres*, doit être conservée à titre de document historique, car elle faisait allusion aux portraits de deux peintres en renom, Rigaud et de Troy, le premier toujours préoccupé d'idéaliser son modèle et sacrifiant parfois la ressemblance au désir de rendre une figure agréable, le second ne se souciant pas de corriger la nature et secrètement attaché à la fidélité de l'imitation plastique. Voici cette fable, qui a été imprimée dans différents recueils.

De tout temps l'amour-propre exerce son empire
Sur le faible cœur des humains,
Et si c'était ici le lieu d'une satire,
J'en pourrais bien donner des exemples certains.
Mais remontons aux siècles de nos pères,
La vérité jamais ne s'y dit sans mystères.
Au bon vieux temps, lorsque les animaux
Parlant ainsi que nous, avaient mêmes défauts,
Un singe, expert dans la peinture,
Peignait les animaux jadis,
Mais les peignait comme ils étaient sortis
D'entre les mains de la nature.

Il fut bientôt décrédité
Pour avoir été trop sincère;
Un mépris général fut le juste salaire
De sa sotte sincérité.
Tous prétendaient se voir dans un tableau flattés
Et tous se trouvaient peints selon la vérité.
Pouvait-il espérer de plaire?

Vis-à-vis un Renard moins savant, mais plus fin
Et profitant de la sottise
De son malavisé voisin,
Vendait bien mieux sa marchandise.
Les tigres et les léopards,
Charmés de leur forme nouvelle,
Chez cet industrieux Apelle,
Venaient de toutes parts.
Son pinceau chaque jour faisait mille merveilles;
Il donnait au lion une aimable douceur;
A l'âne il retranchait la moitié des oreilles.
L'ours, devenu mignon, n'inspirait plus d'horreur.
A ce joli métier il fit si bien son compte
Qu'en peu de temps devenu gros seigneur,
Il avoua, quoique à sa honte,
Devoir moins sa fortune au peintre qu'au flatteur.

⁂ Il y a, dans un recueil peu connu, attribué à l'abbé d'Allainval :... *Ana ou bigarrures calotines* (Paris, Lamesle, 1730, in-12, p. 82 du 3e recueil), des renseignements utiles sur deux collections qui ont fait le fonds du cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale :

« M. l'abbé de Marolles avait du mérite, de l'esprit et de la science ; parmi la grande quantité de ses vers, il en a fait qui méritent d'être lus ; et le goût qu'il avait pour la peinture et la gravure a paru par son Recueil d'estampes, qui fait un des ornemens de la bibliothèque du Roi, depuis qu'il en a fait présent à ce prince, recueil de près de trois cents volumes in-folio et qui lui ont coûté, de son aveu écrit et imprimé (en parlant au Roi même dans son épître dédicatoire des six auteurs), plus de cinquante mille écus et dont le Roi a augmenté depuis la richesse par une reliure de maroquin du Levant avec ses armes. Cette suite d'estampes a encore cet avantage sur celle de M. Clément, qui est aussi à la Bibliothèque du Roi, que quoiqu'elle soit aussi nombreuse en portraits, puisqu'il y en a pour le moins dix-sept mille, parmi celles de l'abbé de Marolles, contre vingt mille à quoi se peut monter le Recueil de M. Clement, celuy de l'abbé fournit sur toutes sortes de matières : ce qui se

prouve par le catalogue qu'en vient de dresser M. l'abbé de Chancey, et qu'il a distribué en quatre volumes in-folio, par ouvrages de maîtres, en suite de leurs noms. »

⁂ Voici une anecdote, non citée, que nous empruntons au Recueil précédent (page 59 du second cahier) : « M. de Boulogne l'aîné, regardant des tableaux, aperçut un paysage, mais dont toutes les couleurs étaient vertes. Il dit à une personne qui était à côté de lui : Le tableau est d'un bon maître ; il y en a qui excellent à éplucher des herbes ; celui-ci s'entend à les peindre. »

⁂ Voici une épitaphe latine, faite à l'occasion de la mort de Poussin :

Parce piis lacrimis, vivit Pussinus in urna
Vivere qui dederat nescius ipse mori.
Hic tamen ipse silet ; si vis audire loquentem,
Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur.

L'abbé Bordelon, qui rapporte cette épitaphe dans ses *Remarques ou réflexions critiques, morales et historiques* (Paris, Senense, 1690, in-12), la fait précéder d'une anecdote :

« Une personne de qualité qui se plaisoit fort à la peinture, ayant fait voir un tableau de sa façon à M. Poussin, cet illustre peintre lui dit : *Signore, non vi manca altro ch' un poco di necessità.* C'est-à-dire : « Monsieur, il ne vous manque, pour devenir habile homme, qu'un peu de pauvreté. » Ce bon mot nous fait entendre qu'il semble que la science soit le partage des pauvres, parce que la nécessité les contraint à se rendre habiles pour gagner de quoy subvenir à leurs besoins, et que l'ignorance soit le partage des riches, parce qu'ils ne se trouvent dans la même nécessité de devenir savants. »

⁂ En l'an VII, les statues des jardins publics étaient dans un tel état de malpropreté, que l'administration ordonna de les nettoyer ; mais depuis que ces statues, exposées à toutes les intempéries des saisons, à la chute des feuilles d'arbres, à la bave des limaçons et aux déjections des oiseaux, ne recevaient plus des soins journaliers de la part d'artistes spéciaux, préposés à la surveillance, on avait oublié même les procédés usités autrefois pour ce nettoyage. On s'adressa d'abord à l'Institut et on lui demanda comment il fallait agir pour ne pas endommager le marbre, la pierre et le bronze. Il y eut un temps d'arrêt et d'hésitation. C'est alors qu'un ami des arts fit connaître la note suivante dans la *Décade philosophique :*

« Ceux qui sont chargés du nettoyage des statues qui ornent les jardins publics de Paris et de Versailles, sont assez embarrassés sur le choix

des matières dont ils doivent faire usage pour cette opération. Il n'est pas possible d'employer les acides : ils n'agissent que par dissolution, et le marbre ne résiste pas plus à ce menstrue que la pierre ordinaire. Il ne reste donc à employer que les alcalis, la pierre à cautère, le savonnoir. Mais ces substances sont très-insuffisantes pour le parfait nettoiement des statues, en supposant même qu'à la longue elles ne leur soient pas funestes.

« Il est à peu près démontré que cette matière qui salit le marbre n'est pas une poussière, mais une espèce de lichen ou mousse qui s'attache aux pierres et finit par les dégrader. Cette mousse insinue ses racines dans les interstices imperceptibles du marbre, et comme son action est une puissance toujours active, elle finit par dévorer et ronger cette substance. Cette cause agit même sur les rochers de toute espèce, quelle que soit leur dureté dans les grandes montagnes.

« Le problème est donc de trouver un moyen de détruire cette mousse sur les statues sans attaquer le marbre. L'Institut est depuis longtemps chargé de le résoudre, mais il ne paraît point avoir encore fini son travail. En attendant, le ministre de l'intérieur a ordonné de n'employer que l'eau pure au nettoiement des statues de Versailles. Et en effet, il vaut mieux laisser un peu de saleté sur les statues et ne pas les endommager. Mais ce que nous conseillerions, ce serait de mettre à l'abri des injures de l'air tous les morceaux de sculpture en marbre qui ont quelque mérite, et conséquemment de les déposer dans nos musées, ou, ce qui serait encore préférable, de les employer à la décoration intérieure de nos palais et de nos édifices publics. »

⁂ Une lettre d'Henri Lebret, avocat de Montauban, poëte et historien qui vivait au XVIIe siècle, nous fournit des détails très-intéressants sur un peintre de portraits, sans doute Languedocien, qui n'est pas nommé, mais dont on retrouvera peut-être le nom si l'on retrouve le portrait auquel cette lettre fait allusion. Elle se trouve dans un recueil de *Lettres diverses* de l'auteur (petit in-12° de 31 et 275 p., sans lieu ni date), lequel recueil semble avoir été supprimé, car on n'en connaît qu'un seul exemplaire. Nous transcrivons en entier cette lettre, adressée à une dame de Montauban :

« En verité, madame, il ne s'en est guere falu que vostre peintre ne m'ait fait devenir fou, tant il m'a persecuté pour des devises. De sorte qu'après m'estre bien gené l'imagination, je pense en avoir fait une pour mademoiselle vostre sœur, ce qui fait que je ne suis pas encore fort assuré si j'ay bien ou mal rencontré. C'est que Champagne, qui, comme vous sçavez, a servi le décorateur des comediens, soustient que ce n'est qu'un emblème. Mais que ce soit un emblème ou une devise, il ne m'importe : vostre peintre en est satisfait, et il ne me reste plus que de sçavoir si vous l'êtes pour l'être aussi. Je me fusse estimé bien heureux cependant si j'en

eusse esté quitte pour cela, et si le scrupule de mademoiselle vostre sœur, qui ne veut pas qu'on luy voye plus de gorge en peinture qu'elle en montre en chair et en os, n'eust fait naistre dans l'esprit de vostre peintre une nouvelle difficulté qu'il m'a encore obligé de luy resoudre. Mais voicy comme je m'en suis tiré : cet arc et ces flèches qu'il luy faisoit tenir ne me choquant pas moins qu'elle sa gorge ouverte, je les ay fait effacer et peindre à leur place, sans changer que l'action de la main gauche, une corbeille pleine de fleurs qu'elle soustient des deux mains, en sorte que ces fleurs débordans confusement luy cachent toute la gorge et servent de retraite, que ces paroles italiennes : *Maraviglioso ma letifero il guardo*, écrites sur le bord de la corbeille, semblent decouvrir, pour faire allusion de ses yeux à ceux de cette agréable scrupuleuse qui les a si beaux et si tuans tout ensemble. A quoy pour m'acquerir entierement les bonnes graces de vostre peintre et remplir le vuide qu'il avoit laissé au bas du tableau, il a fallu que jaye ajouté ces quatre vers :

Le Peintre n'a tracé des traits de la cruelle
Que ceux qui marquent sa beauté,
Creignant, s'il y mesloit ceux de sa cruauté,
Qu'elle n'en parût pas si belle.

Si vostre peintre a de l'esprit, comme vous le dites, et que son applaudissement soit sincère, j'ay sujet de me persuader que cela n'est pas mal, car il m'a dit plus de vingt fois qu'il ne se pouvoit rien faire de plus joly. Je ne suis pas pourtant si convaincu que je ne sois bien aise de sçavoir si vous estes de son sentiment, parce qu'en ce cas je vous prierois de croire que si j'ay bien rencontré pour une personne qui n'est que vostre cadette dans mon estime, je ne rencontrerai pas plus mal pour l'aînée. »

*** Voici une anecdote qui doit avoir sa place dans la biographie de Chardin et que nous trouvons dans un ouvrage de J. Dusaulchoy, intitulé: *Mosaïque historique, littéraire et politique* (Paris, Rosa, 1818, 2 vol. in-12) :

« Le peintre Chardin, connu par la fermeté et la franchise de son caractère, ne pouvait pas supporter, dans les gens de haut parage, l'ignorance de son art. La haute opinion qu'il en avait, et son humeur contre l'impertinence des sottes questions, valurent de sa part une leçon piquante à une dame de qualité.

« Monsieur, monsieur, lui criait une dame chez laquelle il peignait, est-ce une chose bien difficile que de faire ce que vous faites là ? — Siffler et remuer les doigts, voilà, madame, tout le secret, répond l'artiste. — C'est que j'ai mon laquais qui manie depuis huit jours le pinceau ; il en est déjà à un trois quarts. Encore quelques leçons, il pourra faire un

tableau, n'est-ce pas? — Ma foi, madame, tout à l'heure, s'il vous plaît, il achèvera celui-ci, car je m'en vais. »

⁂ Le même recueil contient une autre anecdote, laquelle ne fait pas moins d'honneur à la probité de l'architecte Antoine, qui était en grande réputation dans le dernier siècle :

« Quand feu Antoine eut été chargé de construire l'Hôtel des Monnaies, monument qui devait, en se renfermant dans des gains légitimes, enrichir plusieurs entrepreneurs, ceux dont il avait fait choix voulurent, par un présent, lui témoigner leur reconnaissance. Ce fut en vain. Après des tentatives cent fois réitérées, ils saisirent un moment qui leur parut favorable. M. Antoine se formait une bibliothèque peu nombreuse en volumes, mais choisie avec goût. Ils le supplièrent de leur permettre au moins d'y ajouter un livre qui leur paraissait y manquer : c'était l'*Encyclopédie*. Un livre ne lui semblait pas tirer à conséquence, il l'accepta ; d'ailleurs son honnêteté, sa délicatesse naturelle lui firent craindre de les blesser par un refus trop opiniâtre. Quelque temps après, les entrepreneurs vinrent se plaindre à lui de son inspecteur qui, selon eux, mettait au rebut les pierres les plus saines : « Je vous rendrai justice, leur dit-il avec son air affable et complaisant; j'irai moi-même sur le chantier. » Il y alla, rejeta plus du double que n'avait fait l'inspecteur et renvoya sur-le-champ l'*Encyclopédie*. Les plaintes cessèrent, et tout rentra dans l'ordre. »

⁂ On lit l'anecdote suivante dans les *Essais hebdomadaires sur plusieurs sujets intéressants*, par Dupuy. (Paris, E. Ganeau, 1730, 2 vol. in-12.

« Vandick fit le portrait d'Elizabeth reine d'Angleterre avec un visage laid (cette princesse n'étoit pas belle) et des mains beaucoup plus belles qu'elle ne les avoit ; elle lui demanda pourquoi il avoit embelli les mains et non pas le visage : « Madame, lui répondit Vandick, je n'ai point flatté votre visage parce que je n'en espère rien, mais j'ai flatté vos mains, parce que j'en attends quelque chose. » Par politique elle parut contente de cette réponse ; dans son âme elle ne le fut nullement. »

⁂ Les peintres italiens qui vinrent se fixer en France sous le règne de François Ier essayèrent d'y mettre en usage les peintures à fresque comme en Italie ; quelques hôtels avaient reçu ce genre de décoration, dont il ne reste plus de traces aujourd'hui. Le voyageur lyonnais Balthazar de Monconis vit encore une de ces peintures à Marmoutiers en 1645 : « M. de Malledent me donna à souper, raconte-t-il (*Journal des voyages de M. de Monconys;* Lyon, Boissat, 1665, in-4°, t. Ier, p. 59), et me fit voir une chapelle dans son logis, dont la voûte paraît l'ouvrage d'André del Sarto, autant que la nuit et le peu de soin qu'on a eu à le conserver, me permirent d'en juger. »

*** Le *Recueil de bons mots des anciens et des modernes* (nouvelle édit. Paris, Brunet, 1705, in-12) contient plusieurs anecdotes relatives à des peintres et à des peintures; en voici deux, que nous n'avons pas rencontrées ailleurs :

« Une femme de qualité avoit vu un très-beau tableau chez un ambassadeur d'Angleterre et l'avait admiré. L'ambassadeur, qui était galant, l'envoya chez elle et l'obligea de le garder. Cette dame le montra à son mari et lui demanda ce qu'il pensoit de ce présent. « Tout ce que je puis dire là-dessus, madame, lui répondit-il en admirant la beauté de ce tableau, c'est qu'il faut que cet ambassadeur soit un grand sot, ou que je le sois. »

« Henriette de France, reine d'Angleterre, étant un jour dans le cabinet du roy son époux, y admira entre autres choses le portrait de Calvin, peint par Vandek la plume à la main sur un livre et les yeux attachés au ciel. Le roy survint, qui la voyant attachée à ce portrait, lui demanda à quoy elle pensoit : « Je pense, sire, répondit-elle, qu'il ne faut pas s'étonner si Calvin n'a rien fait qui vaille, puisqu'il ne regardait pas ce qu'il faisoit. »

Variétés. — Un *cazinophile*, bibliophile zélé, dévoué à la mémoire d'un imprimeur fort connu des amateurs, vient de publier, à *Cazinopolis*, une notice sur *Cazin, sa vie et ses éditions*. Ce petit volume, que nous pouvons sans indiscrétion attribuer à un libraire de Reims, M. Brissard-Binet, renferme de nombreux renseignements bibliographiques qui ne sont pas du domaine de notre *Revue;* mais il nous offre aussi quelques informations ayant trait à l'art de la gravure.

Le *cazinophile* fait observer que bon nombre des charmantes éditions qu'il enregistre sont ornées de gravures et de portraits, dus au burin des Cochin, des Delvaux, des Duponchel, des deux Delaunay, des Marillier et d'autres célèbres graveurs qui ont semé à profusion, dans ces petits volumes, de charmantes têtes de pages et de délicieux culs-de-lampe, tels qu'on en voit dans le *Fond du sac* de Nogaret, dans le *Recueil des contes choisis.* Il décrit souvent les frontispices, il indique par exemple qu'en tête des *Poésies de la Fare*, 1777, est une petite estampe, signée Marillier : *Anacréon couronné par l'Amour.*

Nous lisons, p. 190, qu'un roman du chevalier Andrea de Nerciat, publié en 1784, en 4 vol. in-18, est accompagné de gravures peu édifiantes d'Eisen; mais Eisen était mort en 1778, et nous croyons que ces gravures sont de Blaise Elluin, qui illustra d'autres écrits du même genre.

*** Nous avons déjà eu l'occasion de parler du catalogue des tableaux du musée de la ville de Bordeaux; il vient d'être l'objet d'un supplément, comprenant quarante numéros. La plupart de ces productions proviennent

d'un legs fait par M. Fieffé, ancien adjoint du maire. Parmi les œuvres qui sont ainsi arrivées au musée, on remarque deux paysages de Brascassat (exécutés dans sa jeunesse), un paysage de M. Coignet, un intérieur de M. Duval le Camus, une vue de Chesmé, peinte par M. Mayer, quatre paysages par A.-L.-M.-Th. Richard, mort à Toulouse, en 1859, un paysage de Watelet, etc. La ville a fait l'acquisition d'un tableau de M. Alaux le Romain, le *Xanthe*, épisode emprunté au XXIe livre de l'*Iliade*, et la *Toilette de Vénus*, par M. Baudry.

Les dons du gouvernement, provenant du musée Campana, se composent de quelques tableaux : *le Sauveur*, par Boticello ; *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, par Marco Bello; l'*Archange Gabriel*, par Memmi Lippo, le *Christ en croix*, par Marco Parmegiano; *le Sauveur en croix entouré d'anges et de saints*, par Spinello. Nous transcrivons, sans les garantir, les attributions du livret.

⁂ M. Émile Loubon, directeur de l'école des beaux-arts de Marseille, vient de mourir à l'âge de cinquante-quatre ans, à la suite d'une maladie de langueur. Paysagiste de mérite, il avait vu ses productions distinguées dans plusieurs salons successifs, et il avait reçu la croix d'honneur en 1855, à l'âge de vingt-six ans.

⁂ On lit dans le *Constitutionnel*, du 6 mai.

« Un statuaire qui a eu de beaux succès, Théophile Bra, vient de mourir à Douai, sa ville natale. Bra avait voulu terminer sa carrière dans la ville où la gloire avait souri à ses débuts. Tout le monde l'aimait, et l'administration municipale eût voulu venir en aide à la médiocrité de sa fortune. L'illustre artiste n'a voulu accepter qu'une chambre du service privé, mise à sa disposition, dans l'Hôtel-Dieu de cette ville, mais tous les jours ses désirs étaient devinés et prévenus par une bienveillante sollicitude.

« C'est là qu'a dû se faire la levée du corps; mais la cloche du beffroi annoncera le commencement des obsèques qui se feront aux frais de la ville. Le deuil a dû être conduit par le maire (M. Choque, membre du Corps législatif), et par M. le président de la commission générale du Musée.

« Il sera proposé au conseil municipal de voter un crédit pour ériger au cimetière communal un marbre funéraire destiné à perpétuer le souvenir populaire de Théophile Bra et la reconnaissance de ses concitoyens. »

HORACE VERNET.

SUITE (1).

III

Assez parlé du peintre : je m'attache au voyageur, au narrateur pittoresque, non pas au littérateur (Horace Vernet ne l'était pas), mais à celui qui avec la plume, s'il y avait été un peu plus préparé par une première éducation, aurait pu donner de fort jolis récits et croquis sous une autre forme. Il fit, en 1839-1840, le voyage d'Égypte, de Palestine et de Syrie. On a imprimé en partie les lettres qu'il écrivait de là sans prétention aucune, et à la diable (2) ; j'ai sous les yeux les originaux : l'impression est assez exacte, sauf quelques interversions de dates et des mots trop familiers qu'on n'a osé risquer et qui ont été remplacés un peu arbitrairement. Mais savez-vous que ce récit de voyage est des plus agréables, que ces lettres forment une série intéressante, et qu'elles mériteraient fort, avec la série de lettres sur la Russie et quelques autres écrites de l'Algérie, d'être réimprimées et recueillies en un petit volume qui présenterait Horace Vernet sous un nouveau jour? C'est bien, au reste, la même organisation, déjà connue, qui se traduit à nous, vive, heureuse, courante, avec la même facilité, la même verve, et un fonds de bon sens dans la pétulance ; on y remarquera de plus la bonté et l'âme, l'humanité, et des éclairs de poésie et d'élévation.

Toutes (ou presque toutes) les lettres sont adressées à Mme Vernet. La première est de Marseille ; il y trace son itinéraire depuis Paris : Châlons, Lyon, Avignon, Arles, un voyage *à la papa*, huit jours pour faire deux cents lieues. Cette première lettre est d'un bruit, d'une folie, d'un tintamarre étourdissant.

(1) Voir la livraison de juin.

(2) Dans le journal *l'Illustration*, numéros des 5 et 12 avril 1856.— Les lettres sont données comme de simples fragments communiqués à *l'Illustration* par M. Théophile Silvestre.

Horace Vernet avait alors cinquante ans sonnés ; il a retrouvé ses vingt ans. Il est né voyageur tout autant que peintre, et, dès qu'il se met en route, il nage dans son élément. Il y a bien quelques regrets pour ceux qu'il quitte, mais il aura tant de bonheur à les retrouver ! Tout est donc pour le mieux.

« Allons, chère amie, il faut finir ; mais ce ne sera pas sans vous embrasser tous et sans faire des amitiés à tous nos vieux et bons amis blanc, gris, noir, blond, vieux et jeunes mariés, débarrassés, embarrassés, garçons, etc. »

Figaro n'a pas plus d'entrain. Tout remue, tout danse, le pêle-mêle de sensations est complet, la joie du départ l'emporte ; il a, pour le rendre, ses refrains familiers :

« (Marseille, 21 octobre 1839). Voilà le grand moment arrivé. Dans quelques minutes en route, le soleil en avant ! bras dessus, bras dessous, avec ma bonne étoile ! Un beau jour sera aussi celui où cette dernière quittera son camarade pour me ramener près de vous. Alors elle sera plus brillante que jamais. Elle connaît la route du n° 58 (1), où nous nous embrasserons comme des pauvres. »

A Malte, qu'il croque en deux traits et qu'il définit « un rocher imprenable, gâté par des fortifications qui demandent 40 mille hommes pour les défendre, » ou encore « une belle maison encombrée de meubles dans laquelle on ne peut pas entrer, » à Malte, Horace a un crève-cœur :

« Les Anglais font la pluie et le beau temps, et exercent de ce point une influence effroyable. J'ai le cœur tout gros d'avoir vu leurs soldats ! Rien n'est mieux tenu, et il est impossible de voir de plus beaux hommes. Mais brisons là-dessus. Si notre armée, par comparaison, a l'air d'une bande de galériens, sous nos simples habits bat une fameuse âme. Vive la France ! »

Horace reste Français de cœur à l'étranger ; ce n'est pas un mal, puisque cela ne l'empêche ni de bien regarder ni de juger. Arrivé en Égypte à Alexandrie, il voit tout, il note tout, et l'homme de sens ne se sépare pas du peintre ; il observe du coin de l'œil plus de choses au moral qu'on ne croirait.

« Nous daguéréotipifions (2) comme des lions, et du Caire nous vous

(1) Il demeurait alors au n° 58 de la rue Saint-Lazare.

(2) Bien ou mal formé, c'est le mot qu'il emploie et qu'il crée, et non pas *daguéréotipillons*, comme on l'a imprimé.

ferons un envoi intéressant. Ici il n'y a que peu de chose. Cependant demain matin nous allons expérimenter devant le Pacha qui désire connaître les résultats d'une découverte qu'il connaissait déjà par la description. Notre visite de ce matin était d'un grand intérêt. Le Pacha est petit, la barbe blanche, le visage brun, la peau tannée, l'œil vif, les mouvements prompts, l'air spirituel et très-malin, la parole brève et riant très-franchement lorsqu'il a lâché un petit sarcasme; plaisir qu'il s'est donné toutes les fois que la conversation tournait à la politique, et surtout lorsque le consul (1) insistait pour le départ de la flotte « Je ne reconnais pas les Français, qui savent si bien faire la guerre, et qui ne parlent plus que de la paix. Je ne parle pas de la France, car d'ici j'ai entendu ses applaudissements quand elle a connu mes succès de Nézib. »

Horace, en visitant l'Afrique et l'Asie, ne se fait pas Arabe et Turc, au point de laisser de côté tous ses sentiments d'Europe; il ne ressemble pas à ces voyageurs, desquels d'ailleurs je ne médis point, qui, en mettant le pied sur la terre d'Orient, se font autant et plus Orientaux que les Orientaux eux-mêmes, et se dépouillent de toute manière antérieure de sentir, jusqu'à se métamorphoser. Au Caire, il a le cœur tout gros de fâcheuses réflexions en visitant le marché à esclaves, cet odieux marché, dit-il, « où de petits négrillons mâles et femelles sont par paquets rassemblés sur un mauvais carré de toile comme des pommes à cinq pour un sou, sans compter les hommes et les femmes de toutes couleurs qu'on tient dans des trous tout autour de cet infâme lieu, où, comme des rois, d'infâmes voleurs trafiquent de la chair humaine. » Mais, au sortir de là, c'est bien pis quand il entre dans la mosquée des fous, dont il décrit le spectacle horrible :

« Figure-toi une cour de quarante pieds carrés, environnée de murailles prodigieuses de hauteur, qui laissent à peine entrer le jour; dans l'angle, une petite porte de trois pieds de haut, barricadée de chaînes à travers lesquelles on passe avec peine. De chaque côté des murs, sont percées de petites niches de quatre pieds carrés, garnies d'énormes grilles de fer, et là dedans, sans vêtements, assis sur la pierre, sans autre paillasse que leurs ordures et une épaisse couche de poussière, sont les malheureux privés de leur raison, une double et lourde chaîne au cou, dont les extrémités viennent s'attacher à de gros anneaux extérieurs et dont le frottement perpétuel sur la pierre l'a détruite et creusée à plus de deux pieds. Joins au tableau les rugissements des furieux, les accents

(1) M. Cochelet.

pitoyables d'un amoureux, et les deux yeux fixes d'un nègre silencieux qui vous regarde comme un oiseau de nuit; et tu ne te feras encore qu'une faible idée de ce que nous avons vu. Charles et Goupil (1) en sont restés tristes toute la journée, et nous n'avons pu avoir d'autre conversation. »

D'autres, je le sais, décriraient cette mosquée de fous avec impartialité, avec une froideur impassible et désespérante, que dis-je? avec volupté et délices. Horace Vernet reste homme en voyageant; il ne se fait pas plus féroce que nature. Là encore il s'en tient à la trempe originelle première, et ne songe pas à s'en donner une autre. Il me fait l'effet, à ce naturel parfait et sans mélange, d'un Gil Blas en voyage, — un Gil Blas en képi.

Du Caïre il va visiter les Pyramides; elles ne l'étonnent pas à première vue autant qu'il l'aurait attendu de ces masses de pierre. On a besoin pour les admirer, dit-il, de songer aux difficultés qu'ont coûtées à construire ces énormes monuments et aux quarante siècles dont l'éloquence de Bonaparte les a couronnés; mais « il y a derrière eux *ce grand coquin de désert* qui est autrement imposant. »

Il ne se pique pas, depuis douze jours qu'il est arrivé, d'avoir une idée faite sur le pays; son premier coup d'œil pourtant ne le trompe guère, et ce Méhémet-Ali tant vanté ne lui paraît que ce qu'il était en effet, un administrateur exacteur mieux entendu, un pressureur de peuple plus habile :

« Les gens qui en attendent des progrès comme civilisation se trompent lourdement. Ce qui s'organise n'est autre chose que l'ordre dans le despotisme, pour le rendre plus également pesant et de manière à ce que rien ne puisse s'en affranchir; et les lumières que le Pacha va soi-disant chercher au milieu de nos institutions philanthropiques ne sont que des armes qu'il aiguise et, pour ainsi dire, qu'un rasoir qu'il fait repasser pour tondre plus près. »

Que dites-vous de ce *rasoir?* Il n'est pas mal trouvé pour exprimer ce qu'il veut. C'est le même homme qui, quelques années après, étant allé en Russie pour y peindre de hauts personnages et des batailles, disait à propos du progrès factice et forcé dont il était témoin : « On est ici comme en Égypte, sur une *boursouflure* qui tôt ou tard s'enfoncera. » J'appelle cela du

(1) MM. Charles Burton et Goupil, ses compagnons de voyage.

bon sens d'observation. Horace Vernet n'en faisait point parade, et, sous ses airs brusques, il en avait autant et plus que d'autres qui passent pour très-sages.

Du Caire il se dirige vers l'Asie en longeant le Delta, et cette triste route monotone est décrite avec une fidélité vive, précise et sans charge :

« Pour arriver à El-Arich, nous n'avons, pendant douze jours, rencontré qu'un groupe d'Arabes à cheval qui sans doute nous ont trouvés trop bien disposés, et qui se sont contentés de nous suivre pendant deux lieues à peu près. En arrivant à El-Arich, le pays prend un aspect bien caractérisé ; ce n'est plus que du sable amoncelé par buttes, sur l'une desquelles se trouve une petite forteresse environnée de quelques mauvaises maisons au milieu desquelles s'élèvent une centaine de palmiers semblables à des plumeaux qui ont l'air de dire : « Venez vous épousseter ici. » En effet on en a grand besoin ; mais je t'avouerai que c'est la dernière chose à laquelle on pense : de l'eau, de l'eau, de l'eau fraiche, voilà ce qu'on cherche !...

« D'El-Arich à Gaza, le pays change de figure ; le sable se couvre de petits buissons, puis on commence à rencontrer des pierres, puis des troupeaux; enfin en entend un peu de bruit; le silence est encore une chose qui fait une véritable impression; on cherche pendant longtemps ce qui manque à la vie, et tout à coup... »

Horace Vernet a, depuis, imprimé quelques-uns de ces passages dans une brochure sur les Costumes de l'Orient; il a ôté les familiarités et n'a laissé que le noble et le grave, ce qui allait à son but. Moi-même, bien que je n'aie d'autre but ici que de montrer l'homme, je dois avertir que je supprime, tantôt avec regret, tantôt sans regret, bien des petites choses. Il y a en effet, par-ci par-là, des gaietés *inimprimables,* de vraies gamineries, de ces choses qu'on ne trouve point du tout dans les lettres à la Chateaubriand, qui feraient le régal d'un Scarron, et qui sentent le peintre de troupes. J'en passe. Mais l'aventure de Gaza peut se raconter; c'est le seul accident pénible de ce voyage où tout va pour le mieux, et cet accident pénible est surtout risible :

« Avant de te dire de quoi il retourne, je veux te donner une description de cette fameuse ville dont Samson a emporté les portes. Si tu as de la mémoire, tu m'as connu sans barbe grise; j'en ai une superbe maintenant. Je suis donc changé? Gaza en a fait de même ; car soit pour éviter de renouveler de fâcheux souvenirs, soit tout autre motif, les maisons même ne sont pas fermées, et par mesure de sûreté, nous avons cru

devoir planter nos tentes dans le milieu de la grande place, malgré de gros nuages suspendus sur notre tête. Après avoir fait un bon souper du reste de notre mouton d'El-Arich, après nous être bien couchés sur nos tartelettes de lit, après nous être laissé aller au plus délicieux sommeil, tout à coup nous nous réveillons flottants et soulevés par l'eau ; un orage affreux venait d'éclater, et, dans quelques minutes, le lieu charmant que nous avions choisi malgré quelques charognes qui en faisaient l'ornement, se transforma en une espèce de naumachie de laquelle nous sommes sortis de nos personnes, mais laissant tous nos effets prenant une leçon de natation. De onze heures du soir à six heures du matin, il a fallu attendre. Heureusement que nous étions à côté du cimetière, où grâce à la peste qui a enlevé, il y a trois mois, les deux tiers des habitants, nous avons trouvé de très-jolis tombeaux sur lesquels nous sommes restés perchés jusqu'au jour. Mais enfin, *après l'orage on voit venir le beau temps* (Tableau parlant). En effet, le soleil parut, et au même moment un long nez au bout duquel se trouvait un visage; ce visage était sous un parapluie jaune et noir et surmontait un grand corps pris dans une petite redingote. L'ange Gabriel ne nous eût pas fait plus de plaisir avec ses formes divines que cette espèce de Sangrado quand il nous apparut. Nous courûmes à lui. C'était un Napolitain, agent sanitaire remplissant les fonctions de médecin et venant nous demander de guérir son enfant qui avait mal aux yeux. Vite je lui offre mes services ; je porte ma pharmacie; dans une minute nos bagages encombrent toute sa maison ; nos chameliers s'emparent de tous les coins; nous voilà maîtres du logis... »

Qui donc sait mieux raconter en écrivant? Tout cela est gai, spirituel, bien français de tour et d'humeur. C'est du bon Alexandre Dumas, sans la hâblerie et les fioritures : Horace Vernet voit et dit juste et ne brode pas.

Voyageur sincère, il est mobile; il réfléchit, comme une eau courante, tout ce qu'il traverse. La vue de Jérusalem, celle de Bethléem surtout le frappent vivement. Est-il religieux à cette date? ne l'est-il pas? il ne songe point à se le demander. Il est artiste, et il sent avec son âme : elle va nous rendre juste l'écho. Horace et sa caravane, avant d'arriver à ces lieux consacrés par tant de souvenirs, ont fait la rencontre du gouverneur de Jérusalem, en personne, qui tenait la campagne à la tête d'un corps de cavalerie, pour aller châtier quelque bicoque du voisinage ; ce gouverneur les invite poliment au passage, et les oblige, un peu malgré eux, de s'arrêter à son bivac, d'un aspect d'ailleurs des plus mélodramatiques et des plus bigarrés. Enfin, après une nuit passée, ils s'en débarrassent :

«... Nous avons repris nos montures, et deux heures après nous étions dans Bethléem !... Voilà, chère amie, de ces événements de voyages qui leur donnent tant de charme. A peine une émotion passée, une autre toute différente commence. En arrivant sur le haut d'une montagne, on voit tout d'un coup Bethléem de l'autre côté d'un ravin profond. Le cours de mes idées a changé avec autant de rapidité que si j'avais fermé un volume pour en ouvrir un autre. Je n'ai plus vu que des bergers, des mages, de pauvres petits enfants égorgés, et un berceau duquel est sortie une législation qui devait changer la face du monde. Ce n'est pas impunément qu'on se trouve sur le théâtre de si grands événements ; ce qui doit élever l'âme ne perd pas à être vu de près, et ce petit village en ruine parle bien plus au cœur que ces grandes Pyramides qui n'étonnent que les yeux. »

Et qu'on vienne nous dire encore qu'Horace Vernet manque tout à fait de la corde grave ! J'admire toujours comme on rogne la part aux hommes de talent, comme on leur fait la portion congrue ; on semble pressé avec eux de conclure, on simplifie et l'on abrége : Toi, tu n'as que de la facilité. — Toi, tu n'as pas d'élévation ! » On n'est jamais plus à l'aise pour juger que quand on s'est mis à cheval sur un point de vue bien étroit. Les hommes, sachons-le bien, sont plus complexes et plus harmonieux qu'on ne pense. De ce qu'ils ont une qualité à un degré éminent, il ne s'ensuit pas qu'ils n'en aient pas d'autres au second plan, pour ainsi dire, et qui ne se produisent que par intervalle, à l'occasion, mais qui ne leur font pas défaut. Plus on étudie et on approfondit une nature, moins on est pressé de tirer la barre à son sujet. La nature déjoue, à tout moment, l'observation qui croyait en être quitte. Aussi, qui que nous soyons, moralistes ou peintres, auteurs de portraits ou d'analyses, si nous voulons nous en faire une juste idée et en rendre aux autres une image fidèle, n'étranglons jamais les hommes.

C'est dans son voyage de Syrie qu'Horace Vernet paraît avoir conçu pour la première fois ses idées sur l'immobilité de l'Orient et sur les applications qu'on en pouvait tirer à la peinture ; il lui arriva alors une chose rare, unique dans sa vie : il eut un système, il fit une théorie. Un jour, dans une de ses courses en Algérie, il avait fait une première remarque : il lisait la Bible, et voyant une jeune femme arabe venir chercher de l'eau à un puits, il crut avoir sous les yeux la parfaite représentation de Rébecca à la fontaine, lorsque la fille de Bathuel, portant sa cruche sur son épaule gauche, la laissait glisser sur son bras

droit pour donner à boire au serviteur d'Abraham : c'est ainsi du moins qu'il s'expliquait ce mouvement et ce jeu de scène. Il songea tout d'un coup que peut-être, à travers la suite des âges et les vicissitudes des révolutions, les mêmes usages, les mêmes coutumes et costumes, transmis dans la race ou imposés par le climat, avaient pu se perpétuer presque invariables. Cette idée le reprit vivement dans son voyage de Syrie, et en repassant sur ses impressions anciennes et récentes, il écrivait d'un accent de conviction qui portait avec lui une certaine éloquence :

« Damas (janvier 1840). — J'ai passé une bonne journée, car j'ai vu beaucoup de choses, et beaucoup de choses différentes qui, malgré cela, en se réunissant dans ma tête, deviennent homogènes par le but auquel je me rattache sans cesse, celui de voir partout de la peinture. Je vous le répète, mon cher ami (1), ce pays-ci n'a pas d'époque. Transportez-vous de quelques milliers d'années en arrière, n'importe ; c'est toujours la même physionomie que vous avez devant les yeux. Que le canon chasse devant lui des populations entières, qu'il les extermine, ce n'est que le moyen qui a changé, mais non la chose. Pharaon poursuivant les Hébreux, monté sur son chariot, soulevait la même poussière dans le désert que l'artillerie de Méhémet-Ali. Les Arabes n'ont pas changé. »

Et, remarquez-le, non-seulement Horace Vernet soutenait cette immobilité, cette invariabilité de l'Orient au point de vue pittoresque du spectacle, en ce qui était du paysage et du costume ; il l'entendait aussi au point de vue moral, et il observait très-ingénieusement que cette idée de fatalité qui domine les populations orientales agissait autrefois tout comme aujourd'hui, au temps de Moïse ou des prophètes comme au temps de Bonaparte, de Méhémet-Ali ou d'Ibrahim ; que la cause extérieure de l'étonnement et de la soumission machinale pouvait être diverse, mais que l'explication n'étant pas autre ni plus avancée aujourd'hui qu'il y a quarante siècles, la physionomie qui exprime l'état intérieur habituel restait la même, que le *facies*, en un mot, n'avait pas changé ; et il exprimait cela très-spirituellement :

« Ce matin (toujours à Damas), on nous a fait manœuvrer deux batteries d'artillerie, l'une de la garde, l'autre de la ligne. La seule différence qui existe entre ces deux corps est que les pièces de la garde sont atte-

(1) Ce n'est plus à madame Vernet, c'est à un peintre de ses élèves, à l'un de ses meilleurs amis, M. Montfort, voyageur lui-même en Orient, qu'Horace adressait les quelques lettres qui traitent de cette question d'art.

lées avec des chevaux, et la ligne avec des mulets... Le matériel est à la Gribeauval... En voyant ces évolutions si lestes qui semblaient raser la terre, il me semblait lire Habacuc et ses prophéties. Vous allez rire de voir Gribeauval et Habacuc contemporanisés par moi : riez tant qu'il vous plaira, puis songez qu'il y avait des curieux autour de moi, des femmes, des enfants regardant avec attention aussi, mais ne voyant dans ce que nous admirions de mécanisme dans ces machines de guerre, qu'une nouvelle volonté de Dieu, qu'un fléau d'une autre forme envoyé par lui pour les éprouver de nouveau. *Que ce soit à coups de trompette ou à coups de canon que les murs de Jéricho soient tombés, le résultat est le même pour eux*. Voilà tout ce qu'il leur faut pour attendre avec patience un nouvel ordre de choses. Cette confiance dans l'avenir donne aux Arabes une expression calme qui ne disparaît quelquefois que dans la discussion d'intérêts privés. Autrement ils écoutent, ne répondent qu'après avoir jugé et regardent attentivement leur interlocuteur ou ce qui se passe sous leurs yeux. L'étonnement ne paraît jamais sur leur visage, ce qui explique les ordres froidement cruels donnés par Moïse et exécutés ponctuellement sans que les victimes se doutassent du sort qui les attendait. »

Tout cela est finement senti et, sa pensée se précisant de plus en plus à la réflexion, il écrivait de Smyrne, au moment de s'embarquer :

« C'est ici que je commence à bien me rendre compte de tout ce que j'ai vu d'intéressant, de curieux, de magnifique et de nouveau; c'est pour le coup que la Bible devient intéressante. Au diable le Chateaubriand, le Forbin et autres marchands d'esprit qui n'ont su s'exalter que sur des restes de pierre et qui n'ont pas compris que les scènes qui se représentaient à chaque minute sous leurs yeux étaient la représentation vivante de l'Ancien et du Nouveau Testament ! »

Nous croyons que Chateaubriand, ou *Chateaubrillant* (comme sa plume l'a écrit, soit par mégarde, soit d'après la parodie vulgaire) a mieux vu et plus loin qu'Horace Vernet ici ne se l'imagine; mais il n'est pas question de cela en ce moment.

Lorsque plus tard, tout rempli de ce qui lui semblait sa découverte, Horace Vernet voulut faire prévaloir ses idées devant l'Institut, lorsqu'il soutint son opinion, sa thèse *sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, il trouva les esprits prévenus. On s'est accoutumé depuis trois siècles à voir les Hébreux représentés à la romaine; Raphaël, Poussin et les autres grands peintres ont peuplé les imaginations et meublé la mémoire de tous avec ces

Hébreux classiques : la place est prise ; les hauteurs sont occupées. Une tradition consacrée par des chefs-d'œuvre ne se déloge pas sans un long siége et d'énormes batteries de brèche. L'idée d'Horace Vernet qui, je crois, était celle aussi de Decamps et que je vois plus ou moins partagée par d'autres voyageurs modernes, peut donc avoir sa bonne part de vérité, sans qu'il y ait chance pour cela de la faire prévaloir. Il n'y aurait qu'un moyen, ce serait de produire, à l'appui, des tableaux conçus dans ce nouveau système de vérité et de réalité, mais des tableaux chefs-d'œuvre qui fissent reculer et pâlir les anciens et qui les remplaçassent en définitive dans l'imagination des hommes. Il y a peu de probabilité qu'il en soit ainsi.

Le retour d'Orient répondit, pour l'intérêt, à l'ensemble du voyage. A Smyrne, Horace Vernet rencontre (février 1840) les flottes française et anglaise; il est accueilli de notre marine comme il l'était en Afrique de notre armée de terre. Chacun lui fait honneur et fête; mais la peinture, toujours, est de la partie et ne saurait se plaindre d'être un seul instant oubliée :

« Smyrne, à bord du *Santi-Petri*, ce 14 février.

« Trêve de descriptions sur mes jouissances d'amour-propre ; ce qui vaut mieux que ces fadaises, c'est que l'amiral Lalande, homme charmant par ses manières d'une part et ravissant par son amour pour les arts, sachant que j'avais un tableau à faire de la prise de Lisbonne, m'a fait faire à notre bord un branle-bas de combat à feu dans les conditions voulues pour ce que j'avais à représenter. Quand même je saurais écrire, il me serait impossible de te donner une idée de tout ce que j'ai éprouvé dans cette grande boîte à quintessence de mort, lançant de toutes parts sur l'eau ses mille langues de feu et obscurcissant le beau ciel bleu d'Orient par des tourbillons de fumée... Chère Louise ! dans ce moment, il n'y a pas de Jérusalem, de Bible, d'Évangile, de Jacob et d'Arabe avec ses moutons qui soient venus me trotter dans la tête : j'étais dans l'enfer, et, vois comme je suis perverti ! je m'y trouvais bien. Cependant, au moment où je t'écris, malgré mon enthousiasme guerrier, j'ai le cœur gros. Figure-toi que deux canonniers ont eu les bras emportés. C'est un événement qui arrive, dit-on, à chaque manœuvre de ce genre. Je me dépêche de te parler de ce fatal accident avant que la raison me revienne et que mon enthousiasme pour tout ce dont je viens d'être témoin fasse place à la triste et funeste pensée qu'involontairement, sans doute, je suis cause de la mutilation de ces malheureux. Tiens, chère amie ! voilà tout ce que j'avais à te dire qui s'échappe; je ne vois plus que ces pauvres diables. Tâchons de parler d'autre chose... »

Cette note humaine vibrante, qui lui est naturelle, nous la retrouvons encore.— Il part pour Constantinople, mais les Turcs ne sont pas son fait : Horace Vernet tient bon pour les Arabes, pour cette race fine et légère. Il en devient même injuste pour Constantinople. Le plus beau point de vue du monde lui joue le mauvais tour de le laisser froid comme glace ; il faut l'entendre :

« De la fenêtre de notre auberge à Péra, je vois toute cette grande villasse ; j'ai beau me battre les flancs pour m'enthousiasmer ; impossible ! Je ne vois que des maisons de bois et des espèces de grosses tourtes entourées plus ou moins de chandelles qu'on appelle mosquées et minarets, mais rien de ce pittoresque, rien de cette originalité de cette belle Syrie, rien de cette brutalité de l'homme qui donne du charme et fait ressortir les œuvres de la civilisation ; tout est rond, tout est mou, c'est le sérail de la pensée : enfin, je me sens énervé, et il ne faudrait pas longtemps pour que mes idées prissent du ventre comme tous les vilains Turcs que je rencontre dans les rues. »

Et dans un mouvement lyrique relevé de jurons militaires, il se met tout d'un coup à les apostropher, à les traiter comme à une descente de barrière on traiterait des Turcs de mardi-gras ; c'est tout un feu d'artifice d'injures qui se couronne par un bouquet en faveur des Arabes :

« Chers Arabes, votre pou, votre puce (quoique souvent incommodes) valent mieux que les parfums de vos indignes ennemis ! »

Bon Dieu ! que les jugements des hommes sont bien d'accord au fond avec leur organisation, et qu'ils ressortent vivement de leur personnalité même ! Que c'est bien là le jugement que doit porter en effet de la race accroupie, aux jambes croisées, cet homme mince, maigre, alerte, bien corsé, toujours debout, toujours courant, infatigable, trempé comme l'acier et souple comme un fleuret !

La vérité aussi est que, si infatigable qu'il soit en voyage, il en a assez pour cette fois ; il a sa dose ; son *sac* est plein :

« Quant à moi, je n'éprouve plus qu'un seul besoin, c'est celui de peindre. Je viens de faire une récolte telle que pour plus de vingt ans je suis pourvu de matériaux qui suffiraient pour faire la réputation à un homme. Certes j'aurai plus appris pendant les cinq mois qui viennent de s'écouler qu'en six ans à Rome. Qu'est-ce que de la peinture et les grands maîtres, lorsqu'on traite directement avec la nature, et une nature toute

divine, toute poétique !... Plus je reviens sur les émotions qu'elle m'a fait éprouver, plus elles prennent de force, et je me sens tout jeune. »

Si la verve et l'enthousiasme, si le mouvement naturel de poésie, si le coup de soleil de l'imagination n'est pas là sensible, je ne sais plus où les trouver.

Il revoit la France comme il en est parti, avec joie, avec transport; il n'a plus qu'un désir, revoir et embrasser les siens, dont il est séparé depuis six grands mois. Il est à Marseille (13 avril 1840), mais on n'a alors, pour revenir, que la diligence. Quelle lenteur, quand il voudrait aller plus vite que le vent !

« Le vent ne serait qu'un cheval fourbu, si lui-même voulait nous enlever ici pour me porter près de vous, tant j'attends avec impatience le moment de vous serrer contre mon cœur ! — Allons, du calme, l'ami ! n'allez pas, par un emportement blâmable, détruire en un instant votre réputation de vertueux voyageur. »

On vient de voir le voyageur en pleine action; voyager, c'était sa manière de se reposer. Quand on le voit ensuite se remettre d'arrache-pied à ses toiles, on comprend que sa peinture aime le grand air et ne sente en rien le renfermé.

IV

L'autre grand voyage d'Horace Vernet fut en Russie. Il y était allé une première fois en 1836; il y retourna en 1842-1843. Il y était fort apprécié et fort désiré. Je crois bien que la cause première et déterminante de ces voyages en Russie avait été quelque petit démêlé avec la liste civile. Horace Vernet, un peu contrarié dans quelque plan de tableau, dans quelque décoration de salle, peut-être froissé de quelque mot ou de quelque procédé administratif moins agréable qu'il n'avait droit de l'attendre, se décida à partir pour Saint-Pétersbourg. C'était pourtant une situation délicate que de se trouver, lui, peintre militaire, peintre de l'armée française et appelé, comme tel, au milieu d'une cour dont la politique était si peu favorable à la France. Ses relations anciennes avec la famille d'Orléans, ses obligations particulières et connues envers le prince auquel le czar se montrait personnellement si contraire, ne rendaient pas son rôle plus aisé; de plus diplomates que lui se seraient trouvés embarrassés en sa place : il s'en tira à merveille, avec droiture, loyauté et bon sens. On a sa

correspondance de ce temps, c'est-à-dire du second voyage, qui a été imprimée en partie, comme celle d'Orient, dans un journal (1); j'en ai également les originaux sous les yeux : elle mériterait d'être revue et donnée avec soin. Les lettres surtout, qui étaient remises « par une voie sûre, » renferment des particularités qui ont bien de l'intérêt.

Reçu à bras ouverts par l'empereur Nicolas, qui lui dit pour premier mot : « *Mon cher Vernet, êtes-vous à moi?* » logé dans les palais du prince ou chez les premiers seigneurs de l'empire, présenté par l'empereur dans les manœuvres comme étant de son état-major, l'accompagnant dans ses voyages à l'intérieur, traité par lui non comme un peintre, mais comme un ami, comme un fils, comme un enfant gâté, avec une confiance, un laisser-aller que les lettres n'exagèrent pas, et que les meilleurs témoins nous ont certifié, Horace sut garder sa tête, son bon sens, et ne pas se laisser enivrer ni enguirlander. Je prends un passage entre dix autres que je pourrais citer (2) :

« Je me borne maintenant, écrit-il le 1er juillet 1842, à observer les changements qui ont eu lieu ici depuis mon premier voyage. Il y en a de

(1) Voir dans *la Presse* du 8 au 11 avril 1856; y joindre la lettre d'Horace Vernet dans le numéro du 15, par laquelle il se déclare étranger à ce fait de publicité. — Il y a eu nécessairement bien des suppressions, et aussi de légères modifications de style ; mais, par une inadvertance singulière, on ne s'est pas aperçu, en donnant la suite des lettres, qu'il y avait une lacune de juillet à septembre 1842, intervalle pendant lequel Horace Vernet avait eu le temps de faire le voyage de Paris et de retourner à Pétersbourg. Ces lettres de Russie, jointes à celles d'Orient et à quelques-unes d'Afrique, mériteraient de trouver un éditeur ami, homme de goût et de discrétion, ne s'arrêtant qu'aux vraies bienséances, qui choisirait, ne retrancherait que le nécessaire, qui surtout ne changerait rien et restituerait à peine quelques mots pour la correction. On serait payé de ses soins par de très-jolies pages de littérature spontanée et naturelle. Je ne sais si les autres sont comme moi, mais la littérature ne me paraît jamais avoir plus de saveur que quand elle vient de quelqu'un qui ne se doute pas qu'il fait de la littérature.

(2) M. de Sainte-Beuve nous permettra d'exprimer ici le regret que nous fait éprouver la légèreté, beaucoup trop française, de M. Horace Vernet jugeant et condamnant d'un trait de plume la Russie tout entière, avec ses mœurs, ses usages, son organisation civile et militaire, son présent et son avenir. C'était de l'indiscrétion, dans tous les cas, c'était aussi de l'ingratitude. La magnifique hospitalité que le grand artiste avait trouvée à la cour de l'empereur Nicolas devait du moins lui prescrire plus de réserve et plus d'indulgence. Nous aurions souhaité que M. Horace Vernet, au lieu de faire de la politique partiale dans sa correspondance particulière, eût étudié l'état des arts en Russie pour nous

singuliers, entre autres celui qui s'est opéré en faveur de notre roi parmi la noblesse, ce qui explique peut-être la mauvaise humeur de l'empereur. Je ne serais pas étonné qu'il se mitonnât quelque farce à la façon de barbari. Ce pays-ci est partagé en deux, sans intermédiaire qui puisse amortir l'effet du marteau sur l'enclume. Jusqu'à présent, le marteau a été fort, mais petit à petit le manche s'use; les esclaves s'enrichissent, la noblesse abuse, et déjà bien des seigneurs n'osent plus aller dans leurs terres; et dans le fond il n'y a pas une très-grande différence entre l'état de la Russie et celui de Méhémet-Ali; on est ici, comme en Égypte, sur une boursoufiure qui tôt ou tard ne pourra plus soutenir la pesanteur du fardeau. Cette formidable armée demandera un jour à combattre autre chose que des Russes; plus elle fera de conquêtes, plus elle prendra son pays en horreur. Je viens d'assister à de grandes manœuvres; on ne peut se faire une idée des souffrances qu'ont éprouvées les malheureux soldats. Le second jour les bois étaient jonchés de ces pauvres misérables couchés dans la boue sans pouvoir agir de leurs membres. Les officiers eux-mêmes, plus ou moins pris par la diarrhée, offraient le spectacle le plus triste de l'obéissance passive. Pas un murmure; mais que ne voyait-on pas sur leurs visages? Il faut de la gloire ou de l'argent pour que des hommes acceptent momentanément une semblable existence. Et pense-t-on qu'ils résistent longtemps au désir de reprendre leur liberté, quand ils n'ont à espérer aucune compensation aux maux dont ils sont accablés? Pour me remettre du spectacle de toutes ces misères, j'ai voulu voir quelques-uns des établissements fondés par le Gouvernement, pour instruire des laboureurs, des forestiers, etc. Rien n'est plus beau que le principe; *mais là, comme partout, il y a boursouflure et rien dessous.* Des bâtiments énormes, une administration nombreuse, une discipline de fer et de bâton; des résultats passables, mais qui ne sont d'aucune utilité pour la masse, les priviléges de la Couronne anéantissant sur-le-champ le bénéfice qu'on en pourrait tirer si la liberté d'en tirer parti pour son compte existait. Mais les besoins de l'État sont tels, que du jour où la plus petite industrie ne lui rapportera rien, la culbute sera inévitable. Voilà ce qui fait la force de la France; c'est ce champ ouvert à toutes les capacités, pour tirer parti d'elles-mêmes à leur profit. »

N'est-ce pas bien vu et bien pensé? Toutes ses lettres sont pleines de bon sens. Horace, qui passait pour léger, avait du coup d'œil, et l'honneur était l'âme de son caractère. Un jour

rendre compte de ses impressions d'artiste, dans les Musées splendides de l'Ermitage, dans les belles collections de tableaux de Saint-Pétersbourg, dans les ateliers des peintres russes, etc. *Ne sutor ultra crepidam.* Nous ne tarderons pas à examiner, sous un autre point de vue, le voyage de M. Horace Vernet en Russie dans un grand ouvrage sur le règne et la vie privée de Nicolas Ier. PAUL LACROIX.

qu'à son retour d'Orient, à Smyrne, sa femme et sa fille lui avaient fait recommander, je ne sais pourquoi, de se tenir ferme contre les amis du duc de Bordeaux, lequel voyageait apparemment de ce côté, il avait répondu, en s'étonnant à bon droit de la recommandation : « Dans tous les cas, rassurez-vous! les voyages qui forment la jeunesse ne déforment pas la vieillesse. » C'était une de ses maximes. Ce voyage en Russie ne le déforma pas du tout. Les circonstances politiques étaient déplorables. Une publication de M. Guizot (1) nous a initiés aux détails de cette amère zizanie diplomatique : l'ambassadeur, M. de Barante, était indéfiniment absent; M. Casimir Périer, qui le remplaçait comme chargé d'affaires, était sur le point lui-même de quitter Pétersbourg, et de laisser le soin de la légation au second secrétaire, M. d'André. On était aussi mal qu'on peut l'être sans rompre. La manière dont Horace Vernet était traité par l'empereur, contrastait sensiblement, presque injurieusement, avec les froideurs et les mortifications qu'avaient à essuyer nos représentants officiels. Un jour, à ce qu'on appelle un thé militaire, c'est-à-dire à une réunion de tous les officiers supérieurs dans un jardin où l'impératrice leur offrait un régal, l'empereur, après avoir pris la main d'Horace et la lui avoir tenue pendant un assez long temps, en lui parlant de ce qui venait de se passer pendant les manœuvres, s'était retourné et avait dit aux officiers : « Messieurs, Vernet fait partie de mon état-major, et je mets à l'ordre qu'il sera libre de faire tout ce que bon lui semblera dans le camp. » Prestige de notre gloire militaire qui se réfléchissait jusque sur son peintre! En vérité, Horace aurait été un ancien aide de camp de Napoléon, un Rapp ou un Lauriston, que Nicolas ne l'aurait pas traité avec plus de distinction et de caresse. Mais une telle faveur déclarée, au moment où l'on était le plus mal avec la cour des Tuileries et où elle se montrait irritée autant qu'elle en était capable, imposait à celui qui en était l'objet bien des délicatesses. Horace avait à ne pas se montrer ingrat envers l'empereur, et à ne pas trahir sa qualité de Français : il sut tout concilier.

La nouvelle de la mort du duc d'Orléans arriva sur ces entrefaites (juillet 1842); elle tomba comme un coup de foudre, la

(1) *Le roi Louis-Philippe et l'empereur Nicolas*, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er janvier 1861.

veille d'un bal et d'une fête de cour que l'on contremanda. Horace Vernet sentit à l'instant ce qu'il devait à sa reconnaissance et à ses devoirs envers le chef de la famille d'Orléans. Il exprima à l'empereur sa première pensée, qui était de faire une courte visite en France. L'empereur eut, à cette occasion, des paroles de sensibilité pour le roi et le père malheureux, et il autorisa Horace Vernet à les redire. Horace, à son retour de France, moins de six semaines après, se trouva d'autre part chargé confidentiellement par Louis-Philippe de certaines paroles amicales et très-conciliantes qu'il n'attendait que l'occasion pour placer. Cette occasion tarda, l'empereur n'étant jamais seul; il aurait fallu, pour cela, qu'il allât poser dans l'atelier du peintre. Cependant les choses politiques suivirent leur cours, et la mésintelligence diplomatique continuant de plus belle, Horace finit par se féliciter de n'avoir pas redit complétement des paroles d'amitié qui avaient perdu tout à-propos (1).

A peine revenu de Paris, Horace avait eu d'abord à accompagner l'empereur dans le Midi de la Russie : un beau voyage, rapide comme le vent, où l'on voyait tout à tire-d'aile. Ce ne fut qu'au retour qu'il put être question de peindre. Il commençait pourtant à s'ennuyer tout de bon d'être traité si continuellement en ami, en homme de la Cour, de passer sa vie dans les parades, dans les voyages et dans les fêtes. Les doigts recommençaient à lui démanger; il n'aspirait « qu'à reprendre la veste grise et à se fixer devant son chevalet. » Il fallut encore patienter pendant l'hiver : « Vingt heures de nuit, quatre heures de jour, et d'un jour malade! Comment peindre? » Les routs de la société russe, monotones et cancaniers, ne le dédommageaient pas.

Les derniers mois de son séjour n'en furent que plus labo-

(1) Je trouve dans une de ses lettres du 22 octobre 1842, au retour d'un voyage qu'il venait de faire avec l'empereur, ce passage curieux et très-significatif en ce qui est de la politique de ce temps-là : « J'ai dîné hier à l'ambassade en très-petit comité; on s'y réjouissait des articles du *Journal des Débats* contre la Russie. Je me sais bon gré de ma retenue pendant mon voyage et de n'avoir pas tout dit, car véritablement, d'après ce qui se fait ici par ordre supérieur, je crois que notre bon roi a voulu se .. moquer de moi en me chargeant de belles paroles; car je ne puis douter que, d'un autre côté, il n'agisse autrement.. » Évidemment, de part et d'autre, on l'avait chargé de simples politesses; on ne l'avait pas pris très au sérieux comme ambassadeur.

rieux. Il fit, pour l'empereur et pour la famille impériale, plusieurs tableaux et portraits qui réussirent fort et qu'on n'a pas vus ici (1). Tout lui tournait à bonheur et à honneur. Comme il avait l'amour-propre aimable et bienveillant, il ne s'enorgueillissait pas; il imputait à sa bonne étoile plus qu'à son mérite cette faveur disproportionnée et qu'il n'avait rien fait pour exciter. On ne se figure pas en effet ce qu'il était là-bas. La moindre esquisse d'un Napoléon à cheval qu'il croquait le soir chez l'impératrice, pendant que les femmes brodaient et que quelque chambellan faisait la lecture à haute voix, avait tous les honneurs de la soirée. Un jour, dans le salon impérial, il s'était amusé machinalement, et pour occuper ses doigts, à façonner avec de la cire un petit casque : l'empereur y jette les yeux, trouve le modèle parfait, et dès le lendemain le fait adopter par une partie de sa cavalerie. Et ceci, c'est une personne présente alors à Saint-Pétersbourg, ce n'est pas Horace Vernet qui me le dit. L'histoire courut et fut racontée telle que je viens de la dire. Il fallait aussi, pour de tels succès, un empereur fait exprès et qui aimât à jouer en grand aux soldats.

Il y aurait à tirer encore plus d'un extrait de ces lettres de Russie, pleines de particularités et d'observations de tout genre, et d'un agréable pêle-mêle. Horace Vernet les a définies lui-même mieux que nous ne saurions faire, quand il a dit (22 octobre 1842) :

« Je t'écris tout à bâtons rompus. Voilà ce que c'est que le combat de plusieurs idées dominantes dans une tête de peintre : chacune veut sortir la première; le bec d'une plume n'est pas large; la foule se presse à la porte pour sortir, comme d'une salle de spectacle où l'on crie *au feu!* N'importe! arrange-toi comme tu voudras; figure-toi remettre en ordre mon atelier... »

Voilà tout Vernet épistolaire défini par lui-même. Et nous

(1) C'est à propos d'un de ces tableaux exécutés en Russie, qu'il lui échappe, dans une de ses lettres, un mot qui est bien caractéristique de sa manière et de son procédé comme peintre. Les retouches, en général, ne lui allaient pas; il était le contraire de ces peintres comme nous en connaissons, qui ne font jamais mieux que quand ils vont de repentir en repentir : lui, il ne faisait jamais si bien que quand il réussissait du premier jet; pourtant, une fois, ayant à remanier un de ses tableaux, il écrivait à madame Vernet, en parlant de l'ennui que cela lui avait causé : « Tu sais! quand je commence à faire des changements, je m'embrouille. » Ne généralisons rien; à chacun sa nature.

autres, critiques de profession, faisons les fiers et les entendus après cela !

Mais je m'aperçois que je suis aux dernières limites de cet article. Comment assez m'excuser, mes chers lecteurs ? Jugez-en vous-mêmes. Je me suis embarqué dans une étude sérieuse qui, évidemment, m'a conduit plus loin que je n'avais d'abord pensé. L'abondance du flot et la force du courant m'ont emporté. Et cependant ai-je dit quelque chose de trop ? ce que j'ai cité n'était-il pas neuf, inconnu à la plupart ? n'était-ce pas, sinon une révélation, du moins un aspect nouveau et assez imprévu de l'homme ? Faut-il donc couper court ici et brusquer ma fin en deux lignes ? ou m'accorderez-vous bien quelques pages encore en faveur de celui dont le nom répandu est à la fois si européen et si français, et qui a couvert des murailles entières de ses peintures ?

V

> « Je ne sais si c'est l'âge ou la raison qui cheminent ; peut-être sont-ce tous les deux à la fois ; mais, ce qui est certain, c'est que je pense plus sérieusement que je ne me croyais susceptible de le faire, et que je fais de grands progrès du côté de la gravité. »
>
> (Lettre écrite de Russie, le 3 mars 1843.)

A son retour de Russie, Horace Vernet se mit avec un redoublement d'ardeur et, on peut dire, d'acharnement, à ses grands travaux de Versailles ; pour être moins éloigné du lieu auquel ses tableaux étaient destinés et devaient s'approprier, il s'était installé à Versailles même, dont il devint non pas l'hôte, mais l'habitant. Il y a un moment dans la vie de l'artiste où, muni de toute sa science et riche de tous ses matériaux, fort de son entière expérience et encore en possession de toute sa force, mais pressentant qu'elle pourrait bien faiblir un jour et lui échapper, il se lance à fond de train, se déploie, s'abandonne avec fureur et sans plus de réserve comme s'il voulait s'épuiser et laisser son âme dans son œuvre : c'est le moment décisif, c'est celui qui, dans une grande bataille rangée, décide et achève la victoire. Ce moment est difficile à distinguer et à fixer dans la carrière d'Horace, de tout temps si engagé et si lancé ; mais, s'il fallait y

mettre une date, nous la rapporterions à ces années de 1844-1846, où il fit *la Smalah* et *la Bataille d'Isly*.

Il avait flairé ce vaste et attrayant sujet de *la Smalah* dès son voyage de Russie ; il avait henni à cette nouvelle comme le coursier au clairon : « Oui, oui, écrivait-il de Pétersbourg (23 juin 1843), oui, voilà un tableau à faire, mais il faudrait l'avoir vu pour représenter un tel fait d'armes ; car ça devait avoir un caractère tout particulier. Cependant, avec un bon récit, on pourrait s'en tirer. » Il s'en tira, comme on sait ; il en fit son champ de Mars en longueur, un tableau unique de dimension et d'apparence, comme il ne s'en était pas vu encore, moins un tableau sans doute qu'un panorama ; une suite de bas-reliefs, d'épisodes animés et vivants.

Mais, pour *la Bataille d'Isly*, un autre voyage d'Afrique lui parut nécessaire. Il partit de Marseille au mois de mars 1845 et alla droit à Oran, de là à Tlemcen. Son premier objet était de visiter le terrain, le champ de bataille même, ce qui ne laissait pas d'offrir quelques difficultés ; au retour de cette excursion, il écrivait :

« Ce 6 avril, à bord du *Lavoisier*.

» Je viens de terminer notre première course dans l'intérieur, j'ai rempli autant que possible ma mission avec prudence, et je rapporte les documents nécessaires pour faire la bataille d'Isly avec toute la vérité que je tiens à mettre dans la représentation de nos faits de guerre. Je dis avec prudence : ce n'est pas qu'il y eût eu un danger personnel à pousser mes investigations fort avant dans le Maroc, mais la moindre petite inconséquence pouvait amener une collision entre nous et les agents d'Abd-el-Kader que nous avions en avant et en arrière, chose qui aurait mis à l'aise la diplomatie de M. le général de La Rue... »

Le général de La Rue avait été, on se le rappelle, chargé d'une mission auprès de l'empereur du Maroc. Horace Vernet, de nature un peu taquine et frondeuse, fait ici une petite excursion politique où nous ne le suivrons pas. En revenant de l'extrême avant-poste vers la mer à Djemma-Ghazaouat, et arrivé un jour plus tôt qu'on ne l'y attendait, Horace évita un grand embarras, celui d'une réception *mirobolante* qu'on lui préparait :

« L'arc de triomphe sous lequel je devais passer n'était encore qu'en planches, et la garnison n'était pas sous les armes. Je suis donc entré dans le camp comme un simple particulier, au grand désappointement du

commandant supérieur; mais hier, au moment de mon embarquement, je n'ai pu éviter les honneurs rendus par l'armée à son peintre. J'ai été forcé de passer devant la troupe au port d'armes et de recevoir quatre coups de canon, auxquels *le Lavoisier* a répondu. »

J'ai sous les yeux l'ordre du jour signé du lieutenant-colonel commandant supérieur; il est conçu en ces termes :

ORDRE SUPÉRIEUR :

« M. Horace Vernet, notre grand peintre de batailles, arrive demain à Djemmâa-el-Ghazaouat.

» L'armée ne peut rester froide en présence de l'homme de génie qui a fait revivre, sous son pinceau magique, les fastes de notre gloire militaire; M. Horace Vernet recevra donc les honneurs de la guerre.

» Toutes les troupes de la garnison prendront les armes, et se formeront en bataille sur la place en avant du pavillon; elles porteront les armes, et les tambours rappelleront. Les postes sortiront et porteront les armes.

» Une compagnie de gardes d'honneur lui sera fournie.

» MM. les officiers de tous les corps se tiendront prêts à faire à M. Horace Vernet une visite de corps.

» Des ordres seront donnés ultérieurement pour l'heure de la prise d'armes.

» Le lieutenant-colonel commandant supérieur,
» Signé : DE MONTAGNAC. »

Voilà bien du bruit et de la gloire. Il faut tout dire : l'apostille ou le *post-scriptum* de cet ordre du jour triomphal et pompeux était aussi que le brave commandant de la place avait une fille charmante qu'il désirait faire admettre dans une des maisons de la Légion d'honneur; il avait tous les titres par ses excellents services, et il recommandait sa demande à Horace Vernet, qui, toujours serviable et bon, l'appuyait vivement auprès du maréchal Gérard.

Ces fatigues de courses aux frontières du Maroc et dans le désert mettaient sur les dents plus d'un compagnon de voyage, mais laissaient Horace frais et dispos presque comme auparavant : « Quant à moi, la lame du fleuret est toujours droite et ne se rouille pas. »

C'était vrai encore, et pourtant on peut prévoir que le terme de la joie approche; on est aux dernières belles heures de l'après-midi. Horace fit bien d'autres voyages depuis, mais

celui-ci peut être regardé comme la dernière des courses où son bonheur ne le quitta pas, et où il fut accompagné en tout de cette *bonne étoile* qu'il avait la prétention de fixer :

« J'ai besoin d'y croire, disait-il avec quelque pressentiment mélancolique, pour jouir entièrement de tout ce qui se déroule sous mes yeux. Comme il est probable que le voyage actuel est le dernier que j'entreprendrai, je tâche de pomper le plus possible et de ramasser les miettes, afin de n'avoir aucun regret par la suite et d'avoir dans mon sac tout le butin nécessaire pour achever le bout d'existence qui nous reste, dans notre solitude de Versailles qui s'augmentera tous les jours ; car, à nos âges, les jeunes se séparent de vous, et les vieux disparaissent dans le grand trou où chacun de nous va se faire oublier... »

Il vient une heure, un moment où, bon gré mal gré, tout s'obscurcit en nous et autour de nous. Bien avant que ce moment soit arrivé, et au milieu de nos dernières ondées de soleil, un brusque pressentiment l'annonce quelquefois, et les plus gais, les plus rieurs se surprennent à rêver.

Ce voyage de 1845 fut plein de péripéties et d'incidents. Horace visita Gibraltar où il fut reçu avec cordialité et avec honneur, — avec les honneurs militaires, comme partout, — par le gouverneur sir Robert Wilson, le sauveur de Lavalette. Mais au sortir de Gibraltar, bourrasque et gros temps, le vent a sauté, et, au lieu de cingler vers Mogador, *le Lavoisier* rejeté, ballotté, *bourlinguant* dans le détroit et maltraité par l'Océan, trouve prudent de relâcher à Cadix. Horace, du coup, en prend une idée de l'Andalousie, des belles Andalouses, du *bolero* dansé sur place, et d'un combat de taureaux. Il y parle du grand peintre Murillo dont il a les types présents sous les yeux, et dont il voit le dernier ouvrage ; il le juge, je dois le dire, beaucoup trop à la française, et comme un disciple de Voltaire ferait de Shakspeare. Je suis franc, le côté faible d'Horace en critique d'art s'y trahit :

« Je ne connais pas, dit-il, l'histoire de ce grand artiste ; mais, à juger de sa vie privée par ses œuvres, il ne devait pas avoir les goûts fort élevés. Le choix de la nature qu'il se plaisait à représenter m'en donne l'assurance ; car, en général ici, l'espèce est belle et élégante ; l'exception se trouve au coin des rues, et c'est là qu'il cherchait sans doute ses modèles, car ils sont encore identiques avec les pouilleux, les galeux, les teigneux, dont fourmillent nos galeries. Dis-moi qui tu hantes, je te dirai ce que tu fais en peinture. Ici tout le monde est pauvre ; mais, vu la similitude du

costume, chacun se ressemble et a un air d'aisance que la chemise sale, qu'on ne voit pas, pourrait seule démentir. Quant aux femmes, je ne dis pas qu'elles aient dû et qu'elles puissent inspirer des têtes de Vierges, comme on pourrait en trouver en d'autres pays; elles sont trop brunes, le regard trop brillant pour cela; mais elles ont une fermeté d'expression, une démarche si distinguée, une taille si souple, qu'il devait suffire de comprendre la nature dans ce qu'elle a d'élevé pour la traduire en peinture, de manière à laisser dans la pensée du regardeur quelque chose de noble et de généreux. Tout ici respire la fierté ou se roule dans la vermine. Pourquoi Murillo a-t-il choisi le coin de la borne? »

Quoi? Murillo n'a-t-il donc pas fait d'admirables Vierges, d'un type rayonnant, et dans toute la gloire de leur soleil? Mais encore une fois, c'est là le pendant, la contre-partie des jugements que portait tout bon Français d'avant le romantisme sur Shakspeare ou sur Calderon. J'ai beau plaider pour tout ce qui rapproche et concilie; je le sens et je le reconnais, il y a une limite qu'on ne franchit pas. A Cadix et devant Murillo, Horace Vernet rencontra cette limite, son *nec plus ultrà*. Il est des races d'esprits, des espèces séparées qui demeurent étrangères l'une à l'autre et qui ne se pénètrent pas.

Chose singulière! marque invétérée de l'éducation et de la coutume! le Français, même le plus libre de procédé et d'allure, a peu à faire pour redevenir classique et académique dès qu'il se mêle de juger.

Le Lavoisier ayant repris la mer se dirige sur Tanger. Horace en profite pour voir de près les Marocains et leur façon de cavalcader, de manœuvrer. Homme de vérité à sa manière, lui qui vient de reprocher à Murillo son trop de vérité, il ne néglige rien pour être exact et fidèle dans le moindre détail de ce qu'il peut avoir à reproduire :

« A bord du *Lavoisier*, ce 17 avril 1845.

« ... Les Marocains sont excessivement soupçonneux. Je voulais voir manœuvrer les pièces dans la forteresse qui devait rendre le salut. Pour cela faire, il nous a fallu prendre toutes sortes de précautions. Enfin, grâce à des juifs et à un bon pourboire, il y en a eu un qui nous permit de passer la tête par-dessus la terrasse pour regarder, au risque de recevoir pour sa complaisance une centaine de coups de bâton. Mais pour de l'argent que ne ferait pas un juif? Nous avions mis de sales paletots et de mauvaises casquettes pour avoir bien l'air de méchants marchands de lorgnettes : les ... s'y seraient mépris. Enfin j'ai obtenu de voir ce qu'il m'importe de connaître. »

Que de soins pour être vrai en toute chose! — Mais voici un joli dessin à la plume, celui de la rentrée à Tanger du sous-gouverneur Ben-Abou, qui était allé faire une razzia sur des tribus des environs. « Il m'importait cependant, dit Horace, de voir les troupes et surtout un camp. » Pour cela, le consul de France, M. Château, expédie un courrier à ce sous-gouverneur pour lui demander, de la part de voyageurs de distinction, la faveur de lui être présentés : on a la réponse huit heures après : « les chevaux n'ont pas de jambes dans ce pays, mais des ailes. » Aussitôt la razzia finie, le sous-gouverneur s'en revient au galop avec son butin et son cortége; Horace, qui les guettait avec impatience, va nous les montrer comme si nous les voyions :

« Nous avons vu venir de loin sur le sable des fantassins et quelques cavaliers suivis de troupeaux, de prisonniers et d'une arrière-garde. Nous nous sommes mis à courir et sommes arrivés à temps pour voir entrer en ville ce cortége singulier. Ben-Abou est un homme superbe; il était monté sur une mule blanche et environné d'une vingtaine de jeunes pages de l'empereur, le fusil haut, la tête découverte, une longue tresse de cheveux courts pendant sur l'oreille gauche, et vêtus de robes de toutes couleurs; les chevaux richement équipés : le tout formait un groupe éclatant. Le reste de la troupe était occupé à conduire le troupeau de bœufs qui semblaient se révolter d'être faits prisonniers, tandis que les hommes qui se trouvaient dans le même cas marchaient tristement la tête baissée, comme attendant et se préparant au coup qui devait bientôt la faire rouler dans la poussière. Il y avait quelque chose de fort imposant dans ce cortége qui marchait avec une grande rapidité et comme s'il craignait d'être rattrapé par un ennemi. »

Je passe sur le reste du voyage où les contrariétés mêmes, les retards et les coups de vent tournent à intérêt et sont au profit de la curiosité; jamais six semaines d'une vie ne furent employées plus vivement (mars-mai 1845).

Je remarque, au milieu de ces récits animés, deux passages qui expriment l'opinion d'Horace Vernet sur la critique qui, pendant ce temps-là, était à l'œuvre et le traitait assez mal en France. Sa femme en était occupée plus que lui, et lui en avait écrit avec ressentiment; il répond dans une lettre de Cadix (12 avril) :

« Dans le seul petit mot que j'ai reçu de toi, et encore n'étais-je qu'à Marseille, tu fulminais contre les journaux qui me travaillaient ferme, disais-tu Que m'importent leurs injures, s'ils ont tort ; et qu'y a-t-il de

mieux à faire qu'à baisser la tête, s'ils ont raison (1)? Quant à moi, je fais de mon mieux ; quand je quitte mon atelier pour me reposer, je le fais la conscience pure comme la plus belle fille du monde qui n'a pu donner que ce qu'elle avait. J'ai le bonheur de n'être sur la route de personne, et les lauriers de Miltiade ne m'empêchent pas de dormir. Ne te vexes donc pas contre les cris des rabaisseurs de réputations; laisse-les dire, et ne troublons pas notre quiétude intérieure en faisant attention à ces braillards qui, dans le fond, me représentent juste les chiens qui cherchent à mordre les roues d'un cabriolet qui passe dans la rue. »

Dans une autre lettre écrite d'Alger, il disait encore, en réitérant sa profession d'indifférence sur les critiques :

« Je n'estime que le succès que le bon sens vous accorde et non celui qu'on doit aux coteries; il en est de même des critiques, qui n'atteignent pas le but lorsqu'elles le dépassent. »

Je compléterai encore par deux autres citations, prises dans la correspondance de Russie, ces contre-jugements d'Horace sur la critique :

« (3 mars 1843.) Tu dis que tu as envoyé *Thamar* au Salon (2)... Je cours les risques des observations qu'on pourra faire sur le sujet, et je me soumets d'avance aux critiques. — Fais ce que dois, advienne que pourra ! Je veux être critiqué, moi. Si je ne l'avais été, je ne me connaîtrais pas. Juste, la critique m'a donné des leçons ; injuste, elle m'a donné des forces. Ne suis-je donc plus assez robuste pour me défendre contre elle? Quand je ne le pourrai plus, alors je me cacherai tout à fait. Je sais que de fermer boutique à temps est ce qu'il y a de plus difficile pour l'homme dont la réputation est à la merci du public; son orgueil bouche ses oreilles. C'est dans cette circonstance que les amis doivent paraître; leur désapprobation est plus utile quand on baisse, que leurs compliments lorsqu'on monte. Dans ce dernier cas, il n'y a de profitable que le jugement de la multitude. N'ayant d'affection que pour l'objet qui lui procure des jouissances, elle parle juste parce qu'elle n'est jamais dominée par un sentiment individuel. La multitude au jugement de laquelle on en a appelé conserve, plus longtemps que les coteries, la reconnaissance qu'elle vous doit pour le soin que vous avez mis à lui plaire... »

Horace était d'avis qu'un peintre doit exposer, que c'est un

(1) Il avait exposé, à ce Salon de 1845, *la Prise de la Smalah* et le portrait du *Frère Philippe*, supérieur des Écoles chrétiennes ; il pouvait être tranquille au fond : ces tableaux combattaient pour lui.

(2) Le tableau de *Juda et Thamar* dont le sujet scandalisa les critiques pudibonds et les mêmes gens du monde qui dévoraient, à cette date, *les Mystères de Paris*.

devoir surtout pour un artiste aimé et accepté du public. Depuis plusieurs années, des artistes de réputation (Ingres, Delaroche) n'exposaient plus :

« Moi, Horace Vernet, je suis heureux d'avoir osé présenter ma poitrine en remplissant un devoir et en payant une dette de reconnaissance au public... Tant que ce même public voudra de moi, je serai sur la brèche. Quand je serai vieux, pourquoi me respecterait-il moins qu'un invalide? Seulement, ce sera à moi de juger si je dois ou non sortir de l'Hôtel; mais tant que je pourrai me tenir ferme dans la foule, j'y marcherai. » (18 mai 1845.)

C'est un peintre soldat; il en a le propos, la vanterie; il en a le feu et le courage. Son amour-propre est direct, sans complication du moins et sans double fond.

VI

Les événements de 1848 dérangèrent fort la vie et, un moment, la carrière d'Horace Vernet. Il allait partir pour Toulon, chargé d'y faire le portrait d'Abd-el-Kader, prisonnier, auquel on devait rendre la liberté. On était au mardi 22 février; il avait audience du roi Louis-Philippe aux Tuileries. Horace dit au roi, en lui parlant de ce départ qu'il désirait retarder : « Mais il y a de l'émotion dans Paris; je suis officier de l'état-major de la garde nationale; je désirerais ne pas quitter au moment où il peut y avoir des troubles à réprimer. » — « Quoi! des troubles! mon cher Horace, répondit le roi; y pensez-vous? » Au même moment quelque chose d'inusité appela l'attention du roi; debout à l'une des fenêtres de son cabinet, un binocle sur les yeux, Louis-Philippe cherchait à se rendre compte d'un mouvement de troupes, d'une espèce de charge de cavalerie qui se faisait autour du palais Bourbon. Il fit appeler un aide de camp et demanda ce que c'était : il lui fut répondu que ce n'était rien, quelques polissons qu'on dispersait. « Vous voyez bien, mon cher Horace, lui dit le roi en se remettant à marcher, je suis plus fort que tous les rois d'Europe; je tiens lord Palmerston dans ma main; je l'écraserais au besoin; aucun roi en Europe ne peut bouger sans ma permission. » Ces paroles, ou leur équivalent, se retrouvent dans l'Histoire de M. Garnier-Pagès; le roi, soufflant sur de la poudre répandue sur une feuille de pa-

pier, aurait dit en se tournant vers Horace : « Quand je voudrai (et d'un geste il montrait le quai), cela se dispersera comme ceci (1). » Toutes ces paroles, en effet, ont dû être dites dans le décousu et le déshabillé de la conversation.

Horace Vernet, pendant toute cette année 1848, fut exclusivement militaire. Nommé colonel de la garde nationale de Versailles, il fit son devoir en parfait grognard, et ceux qui l'ont vu à cette époque, qui l'ont rencontré à Paris dans les journées de juin 1848 au poste de l'Institut qu'il était chargé de garder, savent à quel point il était dans son rôle de citoyen en armes ou plutôt de *vieille moustache,* strict et ferré sur la discipline.

Cependant son imagination commençait à se rembrunir. Ce qu'il avait appelé si longtemps sa *bonne étoile* ne lui apparaissait plus qu'à travers les orages. Il essaya d'exprimer, dans un tableau qui sort tout à fait de son genre et de sa gamme habituelle, les tristes visions dont il était obsédé : c'est une espèce de satire allégorique de la république et des fléaux ou des menaces de 1848, socialisme, choléra-morbus. La scène se passe sur une guillotine et sur le corps d'un guillotiné ; le squelette de la Mort qui domine tient en main et lit le journal *le Peuple* ; un peu au-dessous, un jeune Asiatique joue de la flûte sur un os perforé : dans le fond, ce ne sont qu'incendies et ruines. Ce tableau symbolique, qui, de son espèce, est unique dans l'œuvre d'Horace Vernet, ne saurait être qualifié qu'une singularité et une erreur.

Horace revint vite à sa manière, à ses travaux, à la célébration des hauts faits et des exploits qui, en France, ne sont inféodés à aucun régime. Il sentait lui-même qu'il avait eu tort de se décourager un moment, et dans des lettres d'un accent pénétré, d'une intention élevée et soutenue, il s'attachait bientôt, au contraire, à remonter le moral de son gendre et ami Paul Delaroche. Cet artiste, si ingénieux et si littéraire par l'esprit, était de ceux, en effet, qui se tourmentent eux-mêmes et qui le laissent trop voir ; il s'inquiétait des autres comme de lui ; il se comparait et se tâtait sans cesse ; il avait ce qu'on peut appeler l'organisation douloureuse. « Son imagination travaille tellement, disait Horace, qu'il lui vient là des oignons comme on

(1) *Histoire de la Révolution de* 1848, par M. Garnier-Pagès, tome IV, chap 8.

en a aux pieds à force de marcher; le changement de temps lui fait mal. » Nul plus qu'Horace cependant ne jouissait des succès de ce gendre distingué et de l'espèce de triomphe qui couronna sa seconde manière, dans ce bel *Hémicycle* des Beaux-Arts. Mais Delaroche, malgré tout, n'était pas heureux; même heureux, il avait, on l'a dit, le bonheur triste et craintif. Il était le travail incarné, tandis qu'Horace était la peinture incarnée, de sorte que l'un souffrait en composant, tandis que l'autre jouissait en produisant. Après la mort de Mme Delaroche, les relations entre eux devinrent plus inégales et quelquefois difficiles. Horace, en une ou deux circonstances, ne craignit pas d'aborder avec lui, par lettres, ce sujet délicat et intime, et il le fit avec une noblesse de cœur, une élévation de sentiments qui nous le montrent sous un jour vraiment nouveau. Oh! que nous sommes loin du léger et pétulant Horace! c'est un beau-père, en deuil d'une fille chérie, c'est un aïeul, en vérité, qui parle et qui conseille; je donne quelques passages que rien ne pourrait suppléer pour le ton :

« Versailles, 16 septembre (ou octobre) 1850.

» En arrivant, j'ai trouvé, comme vous me l'aviez dit, une lettre de vous datée du 9, mon cher Delaroche; quoique vous ayant vu depuis, j'y réponds, par la raison toute simple qu'elle traite des questions graves qu'il m'importe à mon tour de traiter de vous à moi ; car je veux et je dois vous ouvrir mon cœur tout entier, au risque de vous déplaire sous certains rapports, et peut-être de voir nos relations se refroidir de nouveau ; mais il est des circonstances où ce serait un crime de se taire, puisqu'il y va de votre bonheur à venir et de vous préserver du plus affreux de tous les malheurs, de cette douleur sans compensation de rester seul sur la terre ! Conservez vos enfants, si vous ne voulez pas connaître toutes les tortures que peut endurer le cœur d'un père réduit à l'isolement par un *dernier acte sanglant*, dont les rôles sont intervertis. En grâce, mon cher Delaroche, écoutez-moi; écoutez les conseils d'un grand-père qui vous parle de ses petits-enfants par dessus la tombe de leur mère !...Les médecins vous ont dit de quitter, aussitôt que la convalescence d'Horace (1) le permettrait, les lieux dont l'insalubrité a rappelé la maladie dont il a tant souffert. Puisque vous avez renoncé à lui faire prendre les eaux dont la cure lui avait fait tant de bien l'année dernière, du moins courez au plus vite vers le soleil, et ne sacrifiez pas à quelques convenances de

(1) L'un de ses petits-fils.

société l'existence qui vous doit le jour et dont vous devez compte à la mémoire de sa malheureuse mère.

» Quant à nous, mon cher Delaroche, je ne vous offre pas notre secours... Depuis longtemps je déplore qu'un autre ordre de choses n'ait pu s'établir entre nous, et je vous jure que je n'éprouve aucun sentiment de jalousie pour ceux qui, plus heureux que nous, seront à même de vous donner des marques de dévouement; tout en enviant leur sort, dites-leur que nous les bénissons, que nous les bénirons, s'ils aiment nos enfants comme les leurs... »

Nous, public, qui ne nous trouvons introduit que par accident et par faveur dans ces discussions si particulières et qui, sous une forme ou sous une autre, se rencontrent dans presque toutes les familles, notre rôle n'est pas, on le pense bien, d'avoir le moindre avis sur le fond; faisons la part de ce qu'il peut y avoir d'exagération naturelle dans l'expression d'Horace, dans cette émulation et cette rivalité de tendresse, et disons-nous que, si nous entendions Delaroche, il aurait sans doute, pour répondre, son éloquence à lui, et il en avait beaucoup. Mais il ne s'agit ici ni de comparer ni de préférer. Nous montrons l'un des deux aussi au vif et aussi avant que nous le pouvons; voilà tout. — Arrivant au genre d'éducation même que Delaroche semblait vouloir donner à ses fils, éducation toute choisie, toute délicate et de gentilshommes, Horace trouvait à y redire; et certes, en pareille matière, il ne nous appartient non plus, à aucun degré, de prendre parti entre le beau-père et le gendre, et un gendre si lettré, si éclairé : mais ce qu'il nous est permis de remarquer, c'est la nature et l'inspiration des conseils donnés, conseils tout paternels et quasi de patriarche. Horace voudrait non des talents d'oisifs, d'amateurs et de gens du monde, mais une éducation pratique, utile, qui menât à une carrière, à une profession, et qui fît des hommes instruits comme il l'entendait, c'est-à-dire armés pour lutter avec toutes les capacités de l'époque :

« Les gens qui touchent à tout ne produisent rien de bon. Une seule direction, fût-elle même médiocre, assure l'avenir. Ce choix appartient à la sagesse des parents comme au laboureur de choisir son terrain. Que serions-nous, vous et moi, si, dès nos premières années, nous n'avions marché dans l'unique voie qui nous a conduits à la grande réputation dont nous jouissons? Toutes les fois que nous en sommes sortis, nous avons perdu notre temps sans rien ajouter à notre considération.

» J'oublie en écrivant que je parle à un homme qui en sait autant que moi sur tous les points, et auquel par conséquent je n'ai rien à apprendre. Cependant je ne regrette pas de l'avoir fait. Chacun de nous veut sans doute arriver au même but, puisque nos intérêts si chers sont aussi les mêmes ; mais la manière d'y arriver est différente. Lequel a raison ? »

Le grand-père pouvait avoir raison en principe, et pourtant le père ne s'est pas trompé. Quand une éducation a formé des hommes aussi distingués que le sont MM. Delaroche fils, elle n'a jamais tort.

Dans une autre lettre de date postérieure, également adressée à Delaroche, c'est le peintre, l'artiste qui reparaît, et avec un sérieux, un bon sens, un commencement de résignation qui montre que les années ont produit leur effet, leur action raisonnable :

« 15 avril 1852.

« Ce que vous me dites de votre découragement, mon cher Delaroche, est trop en rapport avec ce que j'éprouve moi-même, pour que ce ne soit pas la première chose à laquelle je réponde. L'exemple que vous me citez de Gros et de Gérard n'a rien à faire avec nous : l'envie, la jalousie les a épuisés ; nous n'en sommes pas là, du moins je ne le pense pas. *La peinture est une maîtresse qui passe de main en main sans jamais vieillir; avec un peu de jugement on doit s'en éloigner avant qu'elle ne vous joue de mauvais tours* ; du reste c'est le secret de la vie tout entière. Il ne s'agit donc que d'en faire l'application en son temps. Pour mon compte, je viens de subir une rude épreuve, contre laquelle je me roidissais depuis bien longtemps ; elle m'a confirmé dans la pensée que rien n'est plus fatal à un artiste que son éloignement de la multitude et du froissement du monde : l'isolement ne laisse prendre aucun repos à sa pensée dominante; son sommeil même ne lui procure plus le moindre délassement; une seule idée le domine sans cesse ; elle l'use et l'énerve à force d'y songer, et, au bout du compte, il finit par ne plus savoir où il en est, faute d'objet de comparaison d'une part, et de l'autre parce qu'il ne rencontre plus sur sa route cet imprévu qui donne à chacun de nous la connaissance de sa force.

» Je suis convaincu, mon cher ami, que l'affaiblissement dans lequel je suis tombé est prématuré, que si les circonstances déplorables qui depuis une année ont changé mes rapports avec la société (1) ne s'étaient pas présentées, je suis persuadé, dis-je, qu'il m'aurait été possible de soutenir plus longtemps le rang que mes travaux m'avaient assigné. Qu'un si triste exemple vous serve d'avis, mon cher Delaroche ! vous avez bien des années de moins que moi, vous êtes dans la force de l'âge ;

(1) C'étaient des chagrins domestiques et une séparation à l'amiable, mais bien pénible après des années d'union.

les succès *vous abondent ;* l'air qui nourrit l'imagination n'est pas dans un fromage, au fond d'une cave; c'est à ciel ouvert, et parmi les hommes, qu'on respire. Vous avez des enfants qui vous rattachent au monde, puisque vous avez à y guider leurs premiers pas; comme père, vous ne devez pas renoncer à remplir ce devoir. C'est donc avec un profond regret que j'ai vu encore cette année le Salon veuf de vos ouvrages... »

Et le reproche est suivi d'une allocution chaleureuse. En ce qui est de lui, revenant à juger ses dernières productions, il excède bien plutôt en sévérité qu'en indulgence :

« Grâce à l'aspect boueux et plombé du Salon, mon tableau (*le Siége de Rome*) qui remplit lui-même pas mal de ces conditions, est sans doute celui qui attire le plus les regards ; en le considérant, il n'éborgne pas, et on le quitte sans émotion fâcheuse. Je sens que bientôt il faudra finir, avant que, flétri par la vieillesse ou d'ennui et par anticipation, la triste solitude ne vienne *fermer la boutique.* J'ai promis quelques tableaux, je vais les faire.

» La montre marche toujours, mais les aiguilles ne marquent plus rien : autrement dit, ma vieille toiture est encore là, mais le cadran n'indique plus ce que je voudrais faire comprendre. »

Nous savons des existences heureuses et qui le sont jusqu'au dernier jour de l'âge même le plus avancé; ce sont là d'insolents et aussi de trop frivoles bonheurs. Horace Vernet, tout heureux qu'il fut, mérita de vieillir d'une manière plus conforme à l'humaine destinée commune. La sérénité de son ciel se voilait, les ombres avançaient et se projetaient devant lui, mais c'était par degrés qu'elles se faisaient, et elles laissaient place encore à quelques belles et bonnes heures.

Il lui fut donné d'être, au moins au début et pour la mise en train, le peintre de notre armée de Crimée et d'attacher son nom à ce réveil de notre grande gloire. Il ne s'y mit pourtant pas avec son ardeur d'autrefois. Il avait assisté à la première partie de l'expédition en juin-juillet 1854, et il avait souffert autant que personne de cette longue inaction de Varna. La triste et funeste tournée de la Dobrutscha qu'il fit avec l'armée lui avait laissé les plus pénibles impressions. On raconte qu'interpellé un jour à la table du quartier général sur l'état de défense de Sébastopol, que son voyage en Russie l'avait mis à même de connaître, il avait dit que cet état était formidable. Sur quoi il lui aurait été répondu, sans amertume d'ailleurs et sur un ton

de gaieté militaire qui ne laissa pas cependant de le froisser : « Ah ! vous, Horace, vous êtes plus Russe que Français. Nous prendrons Sébastopol avec cinq officiers du génie, cinq douaniers et cinq gardes nationaux. C'est une baraque. » — « Je reviendrai l'année prochaine, repartit Horace, et vous y serez encore. » Il fut piqué du mot, et puis l'ennui le tenait déjà ; il s'en revint en France.

L'année 1855 lui ménagea un beau et flatteur triomphe. La salle qu'il occupa et qu'il remplit tout entière à l'Exposition universelle soutint, à sa manière, la concurrence avec la salle d'Ingres et avec les pans de murailles couverts par d'éclatants rivaux. Ce fut un jury composé de peintres appartenant à toutes les nations de l'Europe qui lui assigna même le premier rang, en lui décernant la grande médaille d'honneur. Cette préférence se marque volontiers encore dans l'opinion des étrangers, et tout récemment Landseer, le célèbre peintre anglais, se trouvant à une réunion d'artistes et d'amateurs, disait : « Les tableaux de Vernet l'emportent sur ceux de tous ses rivaux, parce qu'en dehors de leur propre mérite, ils ne procèdent que de lui-même et de l'observation de la nature ; chez tous les autres peintres, et dans toutes leurs œuvres sans exception, vous trouverez toujours une réminiscence de quelque ancien maître (1). »

Mais à côté du miel, la piqûre : Horace Vernet, ainsi apprécié des étrangers, souffrit d'autant plus des préférences françaises hautement déclarées en faveur de M. Ingres et de l'inégalité marquée dans les récompenses nationales. Cette humeur si gaie d'Horace s'altérait et devenait volontiers chagrine en vieillissant.

Des idées graves et même religieuses le gagnèrent peu à peu. Il ne faudrait ni les diminuer, ni les exagérer, ni les antidater. On a lu le récit de ses impressions naïves à la vue de Bethléem et des lieux saints. Le beau portrait du frère Philippe, supérieur des Écoles chrétiennes, qui eut beaucoup de succès en 1845 et depuis, avait montré qu'il avait de la sympathie pour toute nature sincère. D'autres tableaux de lui, vers la fin, purent marquer un pas de plus en ce sens religieux. On connaît sa *Messe en*

(1) C'est là la vérité sur H. Vernet. Nous l'avons dit dans l'étude que cette Revue a publiée à propos de l'Exposition universelle de 1855. Vernet a créé une nouvelle école de peinture et à ce titre il n'a d'autres rivaux que les peintres créateurs comme lui. M. DE A.

Kabylie, dont il conçut l'idée dans un dernier voyage d'Afrique en 1853. Mais il nous suffit d'indiquer, sans la forcer, cette nuance dernière.

Horace avait dès lors donné tout ce qu'il pouvait de meilleur et de plus grand; il ne se survivait pas, mais il n'avait plus à se surpasser ni à s'égaler; il le sentait et l'exprimait dans l'intimité avec bien de la franchise, lorsqu'il écrivait en 1855 à une amie (1), en lui annonçant qu'il allait se remettre au travail :

« Avec le retour du beau temps j'espère pouvoir reprendre assez d'activité pour conjurer les attaques que l'idiotisme semble diriger contre moi, depuis que sa sœur la paresse m'engourdit de plus en plus. Je viens de louer un atelier dans mon quartier, je tâcherai d'y faire un grand tableau qui procurera à mes jambes l'occasion de s'exercer... En me remettant au travail, j'espère qu'on ne me taxera pas d'être orgueilleux, car je n'ai plus qu'à perdre. Il ne s'agit que d'un peu de réflexion pour s'éclairer et voir les choses telles qu'elles sont ; lorsque le temps a usé une partie de nos facultés, nous ne sommes pas entièrement détruits pour cela, seulement il faut savoir quitter le premier rang et se contenter alors du quatrième. Je viens d'avoir, à ce sujet, une longue conversation avec X... ; nous sommes convenus ensemble que c'était là la véritable humilité... »

La suite de la correspondance entretenue avec cette même amie, et dont j'ai sous les yeux de nombreux extraits, fournirait bien des pensées semblables qu'on ne s'attendrait nullement à voir exprimées sous sa plume.

Les qualités morales d'Horace Vernet pourraient gagner à être observées à ce demi-jour des dernières années et du déclin ; mais le public, en général, demande moins à l'artiste des vertus que des preuves de talent, et l'instant est venu d'ailleurs de nous séparer de lui. Un accident qui parut d'abord sans conséquence, une chute qu'il avait faite à Hyères, et dont le coup porta sur la poitrine, amena les suites déplorables qui ont hâté sa fin. Il avait depuis quelques années quitté Versailles, et il occupait un logement à l'Institut. Dans la longue maladie qui l'épuisa graduellement et l'enleva, il reçut tous les soins et toutes les consolations qu'on peut envier. Devenu veuf, il avait trouvé dans une amie, dans une personne d'intelligence et de cœur, une femme dévouée, l'épouse des jours plus sombres et des heures sérieuses. Les soins les plus tendres, les plus patients, l'environnèrent sans se relâ-

(1) Mme de Boisricheux, devenue ensuite Mme Horace Vernet.

cher jamais. On voulut croire tant qu'on le put à une convalescence, mais des rechutes trop fréquentes et continuelles apprirent enfin qu'il n'y avait plus à espérer. La sympathie universelle pour un talent si cher à la patrie s'était réveillée de toutes parts : le Souverain se chargea d'en promulguer les marques et les témoignages.

L'Empereur depuis quelque temps était à Compiègne; on attendait son retour aux Tuileries. A peine arrivé (6 décembre 1862), une lettre (1) lui fut remise, où il était dit qu'il en était temps encore, qu'une marque de distinction pouvait adoucir les derniers moments d'Horace Vernet et réparer un oubli; que personne plus que Béranger et lui n'avait contribué à entretenir dans le peuple la tradition impériale. Le lendemain matin, Horace Vernet sur son lit de souffrance recevait un message au nom de l'Empereur, avec un billet que voici textuellement :

« 7 décembre.

« Mon cher Monsieur Horace Vernet, je vous envoie la croix de grand-officier de la Légion d'honneur comme au grand peintre d'une grande époque. J'espère que ce témoignage de mon estime adoucira les douleurs que vous éprouvez, et je fais des vœux sincères pour votre prompt rétablissement.

« Croyez à tous mes sentiments, « NAPOLÉON. »

Le rétablissement ne vint pas; durant plus d'un mois, l'affreuse souffrance d'Horace se prolongea encore. Dans son délire, son regret le plus vif, et qui s'exhalait sans cesse de ses lèvres, était de mourir dans son lit : « Mourir dans mon lit comme un épicier! moi qui ai tant aimé l'armée, tant aimé la marine ! » Il aurait voulu tomber frappé d'une balle. Il désira jusqu'à la fin revoir le Midi, dût-il expirer en route; c'était son idée fixe : « Du soleil ! du soleil ! je ne veux pas mourir ici, je veux mourir au soleil. »

Jusqu'à son dernier mot, on put voir qu'Horace n'était pas seulement un talent, mais une nature; et c'est à ce titre que nous nous sommes fait un plaisir et un devoir sérieux de l'étudier.

VII

La mode n'est plus aux anecdotes. On dirait qu'en s'y amusant on déroge à la dignité du critique biographe. Cependant il est

(1) Une lettre du comte de Nieuwerkerke.

des cas où le portrait serait tout à fait incomplet sans cet accompagnement. Il est des noms populaires surtout qui appellent avec eux la gaieté des incidents, les quiproquos et les aventures.

Tous ces riens que chacun sait d'abord, qu'on néglige d'écrire comme trop connus, puis qu'à un second moment de réaction on dédaigne et l'on méprise, qu'on recherche en vain plus tard, redeviendraient précieux avec le temps. Mais, je le crains, le moment de faire un *Horatiana* est déjà passé. En voici, vaille que vaille, quelques fragments.

Un jour, Horace courait en cabriolet dans la rue Dauphine. Il tombe dans un embarras de voitures ; le cabriolet est renversé. Un peintre d'attributs, qui était occupé au haut de son échelle à peindre l'enseigne d'un charcutier, voit l'accident ; il se précipite et relève Horace, qui n'est pas blessé : celui-ci, pour remercîment, veut lui mettre dans la main une pièce d'or. — « Oh ! Monsieur Vernet, s'écrie le peintre qui l'avait reconnu ; pour un confrère ! vous oubliez... » — « C'est vrai, réplique Horace en changeant aussitôt d'idée, pardon ! Eh bien, donnez-moi votre palette. » Et montant à l'instant à l'échelle, il achève le saucisson et autres objets que le confrère était en train de peindre : cela fait, il lui rend les armes. — « Monsieur Vernet, lui dit solennellement le peintre en les recevant, ce pinceau et cette palette seront transmis à mes enfants comme mes titres de noblesse. » On ajoute que l'enseigne s'est vue longtemps rue Dauphine.

Il faisait un voyage pédestre en France, en Auvergne, avec M. de Pontécoulant, le pair de France. Ils étaient en blouse et sans grande mine. A Aurillac, à table d'hôte, au dîner, un commis voyageur qui tenait le dé de la conversation, s'adjugeait en même temps les meilleurs morceaux ; il allait s'appliquer les deux ailes du poulet ; au moment où il levait la main pour prendre la seconde, Horace, d'un tour de fourchette plus habile, la lui escamote : une querelle s'ensuit ; grand bruit. La garde arrive : « Vos passe-ports, messieurs ? » Mais quand on vit tous les titres, pair de France, membre de l'Institut, etc., l'affaire changea de face, et le commis voyageur eut besoin qu'on intercédât pour ne pas être mis au violon.

Un autre jour, Horace était au bord du lac de Genève, il prenait quelques croquis, de simples indications. Il était en costume de rapin. Des jeunes filles à côté dessinaient, et très-correcte-

ment comme il convient à des jeunes filles. Une d'elles qui le reconnaît pour étranger, s'approche, regarde et lui dit : « Mais il me semble que ce n'est pas tout à fait ça. » Elle avait le droit de se croire très-forte sur son lac Léman qu'elle voyait tous les jours. Il la remercie et la prie de faire elle-même ce qui manque. Le lendemain, montant sur le bateau à vapeur, il retrouve la même famille, et la jeune fille qui accourt à lui : « Ah ! monsieur, vous êtes de Paris, vous devez connaître Horace Vernet, on dit qu'il est sur le bateau. » — « Vous avez bien envie de le connaître?... Eh bien, mademoiselle, regardez-moi. »

Dans les années où il habitait Versailles, un matin, un cuirassier vient le trouver. Il lui explique qu'il voudrait *se faire tirer en pied pour s'envoyer au pays;* mais avant tout, il désirait savoir combien cela lui coûterait. — « Combien veux-tu y mettre ? » — « Trente sous. » — « Ça va. » — Et en quelques coups de pinceau, il vous a enlevé une charmante esquisse du cuirassier. Celui-ci l'emporte tout content et rencontre dans la rue un camarade : « Ça ne m'a coûté que trente sous, lui dit-il; mais je crois que j'ai eu tort de ne pas marchander, il me l'aurait laissé pour vingt. »

Il faisait à Versailles un tableau pour le roi Louis-Philippe, et un gendarme venait poser pour une tête. Tout en posant, le brave homme lui racontait ses mésaventures, comme quoi il avait mérité la croix et ne l'avait pas. Son cas était vraiment digne d'intérêt. « Eh bien, j'ai peut-être un moyen de vous la faire avoir, » lui dit Horace. Sur ce, il lui met la croix dans le tableau. Louis-Philippe devait venir en visite à l'atelier ; Horace se tenait sur le qui-vive, et, au moment où le roi entra, il fit comme s'il était occupé à effacer la croix. « — Que faites-vous donc là, Horace? » — « Ah ! Sire, je m'étais trompé; j'avais cru que ce brave militaire, qui a les plus beaux états de service, avait la croix ; je viens d'apprendre qu'il ne l'a pas, et je l'efface. » — « Eh bien, ne l'effacez pas, » dit le roi.

Un jeune peintre, qu'il ne connaissait pas, entre un jour dans son atelier : « Monsieur Vernet, je n'ai pas l'honneur de vous connaître... Je viens vous demander votre avis : j'ai un cheval à faire dans un tableau qui est presque achevé; je n'ai pas de cheval sous les yeux, je ne sais comment faire. » Horace le suit et va voir le tableau. — « Ce n'est pas mal, dit-il de l'ensemble;

mais en effet ce n'est pas là un cheval, ça ressemble à tout autre animal... Un avis! un avis! Donnez votre pinceau. » — Et il se met devant la toile, et il fait le cheval, non sans donner quelques petits coups de pinceau encore à droite et à gauche, et laisse le jeune homme confus et reconnaissant.

S'il agissait ainsi avec le premier venu, que ne faisait-il pas pour ses élèves? Pendant tout le temps qu'il eut un atelier d'élèves, c'est-à-dire jusqu'à sa nomination de directeur à l'École de Rome, jamais il ne voulut recevoir de rétribution des jeunes gens qu'il y admettait. Non content de leur donner des leçons qui ne leur coûtaient rien, il leur venait en aide de la manière la plus délicate. Ainsi, à l'un il achetait son premier tableau; à l'autre, qui ne pouvait vendre le sien, il le lui retouchait de telle sorte que les amateurs bientôt y mordaient comme à l'hameçon et qu'on se le disputait. Pour un autre de ses élèves qui est devenu un peintre d'animaux de quelque réputation, et que la conscription allait enlever, il fit un tableau sans le lui dire et le lui donna en cadeau, le moment venu, pour qu'il eût de quoi acheter un homme (1).

A côté des actions, il avait des mots fins, spirituels. Ne lui demandez pas un fil logique continu, il en était incapable; mais du pittoresque, mais du trait et du malin, cela lui sortait de toutes parts. Un jeune homme, de ceux qu'il soupçonnait d'être un peu de la nouvelle école et des dissidents, lui apporte un jour deux dessins en lui demandant avec force compliments son avis sincère. Il prend le premier dessin, et après l'avoir regardé quelque temps : « Eh bien, j'aime mieux l'autre. » Il n'avait pas encore vu l'autre.

Une fois, devant un tableau de bataille de deux peintres amis, dont l'un avait fait le paysage et l'autre les personnages (c'était une bataille où figuraient les Autrichiens), il remarquait que le ciel était un peu trop pommelé : « Je trouve, disait-il, qu'il y a un peu trop d'Autrichiens dans ce ciel-là. »

Il avait des observations originales qu'il exprimait d'un mot. Il disait un jour à un jeune peintre, à propos d'un tableau où je

(1) Je serais ingrat si je n'exprimais ici mes remerciments à M. Huguet, neveu d'Horace Vernet, qui n'a cessé, dans tout le cours de ce travail, de me renseigner utilement et de m'aider de ses souvenirs.

ne sais quel de ses confrères avait mis un chien : « Ils veulent faire des chiens, et ils n'en ont jamais vu. Qu'est-ce qu'un chien? Un train de derrière et un train de devant, et qui ne vont pas ensemble. Tout le chien est là. »

Il était inexorable en fait d'exactitude militaire. Il avait fait pour l'empereur de Russie une Revue de Napoléon au Carrousel. Au nombre des personnages accessoires se trouvait un guide ou chasseur à cheval de la garde impériale. Le général Rabusson, son beau-frère, lui contestait un détail de harnachement ou d'uniforme. Horace persistait, le général aussi : « J'ai fait tout mon avancement dans les guides, je dois m'y connaître. » Horace n'en voulut pas avoir le démenti; il alla au ministère de la guerre et revint preuves en main. Il ne s'était trompé ni d'une ganse ni d'un bouton.

Un jour, en sa qualité de chef d'escadron de la garde nationale, il visitait la prison, l'hôtel dit *des haricots*. Gavarni et Français le paysagiste s'y trouvaient détenus pour le quart d'heure. On les avertit qu'un officier de l'état-major va venir et que cet officier est Horace Vernet. De son côté, Horace est averti sans doute de la qualité des prisonniers qu'il va trouver. Il arrive, il entre dans la chambre, un peu roide et comme sur ses gardes pour l'accueil qu'il recevra. Il était chef d'escadron avant tout. Et puis il ne savait pas bien comment ces hommes des écoles nouvelles étaient disposés à son égard. A peine fut-il entré, que Gavarni courut à la porte, la referma, et lui dit de son air malin : « Ah! maintenant que nous vous tenons, vous allez en entendre de belles! » Et il lui dit les choses les plus gracieuses sur son talent et sur ce qu'il avait toujours pensé de lui. Ce fut une très-jolie scène, comme il sied entre esprits gentils et bons enfants.

France, tant que tu resteras France, un pays distinct et une patrie, ne répudie jamais tes enfants sincères, les plus naturels, les plus légitimes; ne te laisse pas aller à en décourager la race en la dédaignant. De ce que tu te reconnais en eux à première vue, de ce que tu les aimes d'instinct, de ce que, toi et eux, vous vous entendez sans apprentissage et sans effort, de ce qu'ils sont de la maison enfin, ce n'est pas du tout une raison pour les moins considérer et les faire descendre dans ton estime. Fortifie-toi sans doute, orne-toi, s'il se peut, des dons qui te man-

quent; aspire à toute l'imagination que tu n'as pas; acquiers, acquiers; fais-toi des seconds ciels, des ciels d'Homère ou des ciels de Dante, des lueurs étranges à l'horizon, des visions et des visées plus hautes, des profondeurs en tous sens : si tu peux y atteindre, tant mieux! tu n'en seras que plus forte et plus honorée. Peuple léger, flatte-toi même d'être devenu un peuple grave; tu as pris assez de peine pour y réussir. Mais, de grâce, ne te dénature pas; ne sacrifie jamais ta fibre première, essentielle, fondamentale, ta corde sensible, celle qui vibrait chez Voltaire quand il écrivait ses charmants vers sur le siége de Philisbourg. Qu'il ne vienne jamais, ce temps présagé par de tristes prophètes, où l'on chercherait vainement des talents français en France. Pas trop de poëtes ou de peintres métaphysiques, je t'en conjure; pas trop de messieurs de l'Empirée, ni d'abstracteurs de quintessence : deux ou trois, par génération, suffisent; mets-les à part et en haut lieu pour la rareté et pour la montre, garde-les pour tes grands dimanches; mais, les jours ouvrables, sois heureuse encore et contente de retrouver de tes favoris et de tes semblables, de ces talents ou de ces génies faciles, qui, de tout temps, t'ont défrayée et charmée, qui te parlent ton langage et t'y entretiennent, qui te font passer tes plus agréables heures, et non pas les moins salutaires, en t'offrant à toi-même en spectacle sous tes mille aspects vivants, avec tes qualités et défauts divers : crânerie, héroïsme, gaieté, sentiment, humeur légère, audace brillante, coup d'œil net et bon sens pratique (1).

SAINTE-BEUVE.

(1) L'appendice à la prochaine livraison.

FIN.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

AU POINT DE VUE DES BEAUX-ARTS.

Le monde littéraire retentit encore de la grande querelle des anciens et des modernes, laquelle naquit de la publication du célèbre ouvrage de Charles Perrault, intitulé : *Parallèle des anciens et des modernes* (Paris, J. B. Cogniart, 1688-1696, 4 volumes in-12) et dura plus de vingt ans avec des reprises continuelles d'hostilités entre les deux partis opposés. Tous les écrivains, les plus célèbres comme les plus obscurs, furent amenés successivement à descendre dans la lice et à combattre pour les anciens ou pour les modernes. On sait que Boileau et Racine protestèrent les premiers au nom de la docte antiquité et ne cessèrent de poursuivre Perrault avec l'arme du ridicule; mais ils n'eurent pas toujours l'avantage dans cette lutte acharnée, qui dégénérait en injures et qui produisit plus d'épigrammes que de bonnes raisons, de part et d'autre.

Il est à remarquer que le débat ne s'était engagé que sur deux points de la question : la Poésie et l'Éloquence. Les poëtes et les écrivains avaient jugé convenable de circonscrire à ces deux points seulement le champ de la discussion qui aurait pu s'étendre à une foule d'autres sujets si les savants et les artistes eussent jugé à propos de descendre aussi dans l'arène. En effet, Charles Perrault, dans le premier volume de son ouvrage, avait fait le parallèle des anciens et des modernes *en ce qui concerne les arts et les sciences*, et dans le quatrième volume, il s'était occupé de l'astronomie, de la géographie, de la navigation, de la guerre, de la philosophie, de la musique, de la médecine, etc. Personne ne s'avisa de prendre fait et cause pour les anciens à l'égard des sciences dans lesquelles leur infériorité était notoire comparativement aux modernes; mais on a lieu de s'étonner qu'on ait également passé condamnation sur le chapitre des arts et qu'on ait laissé dire à Perrault que les modernes étaient supérieurs aux anciens *en ce qui regarde l'architecture, la sculpture et la peinture*. De Piles et Félibien, qui étaient les arbitres de l'art en ce temps-là, gardèrent le silence vis-à-vis de cette audacieuse hérésie.

C'est que Charles Perrault, qui avait été intendant des bâtiments du roi sous Colbert, et qui était encore membre influent de l'Académie des médailles et inscriptions, conservait une haute influence dans les affaires d'art, à la cour et chez les ministres. Il n'avait fait d'ailleurs que soutenir la cause de Lebrun, de Mignard, de Mansart et des artistes en faveur

auprès du roi. Cela seul peut expliquer comment on se tut, au lieu de relever les erreurs que Charles Perrault avait accumulées dans son panégyrique des artistes modernes aux dépens des anciens. Le dialogue dans lequel il établit le parallèle des arts de l'antiquité avec ceux du règne de Louis XIV, n'en est pas moins curieux, et il mérite d'autant plus d'être mis en dépôt dans notre recueil, qu'on ignore à peu près son existence et qu'on ne serait pas allé le chercher dans un livre fameux, qui n'a jamais été beaucoup lu, quoiqu'il ait servi de thème ou de prétexte à plus de cinq cents volumes de critique et de polémique littéraires.

Voilà donc la seule pièce qui ait paru dans la querelle des anciens et des modernes au point de vue des beaux-arts. Ici du moins Perrault, tout en exaltant les modernes, n'a pas trop décrié les anciens, dont il admirait les monuments et les œuvres d'art; il a rendu hommage au siècle de Periclès comme au siècle de Louis XIV, mais il a voulu prouver que ce dernier siècle n'avait rien à envier aux époques les plus brillantes de l'art antique. P. L.

PARALLÈLE DES ANCIENS ET DES MODERNES,

en ce qui concerne l'architecture, la sculpture et la peinture.

DIALOGUE.

L'Abbé. J'avoue que je ne comprends pas comment des gens d'esprit se donnent tant de peine pour savoir exactement de quelle manière le palais d'Auguste était construit, en quoi consistait la beauté des jardins de Lucullus et quelle était la magnificence de ceux de Sémiramis; et que ces mêmes gens d'esprit n'aient presque pas de curiosité pour Versailles.

Le président. Je vois bien que ce reproche tombe sur moi. Mais les affaires que j'ai trouvées en arrivant de la province, m'ont empêché d'avoir plus tôt le plaisir que je me donne aujourd'hui.

L'Abbé. Point du tout. Versailles n'est ni ancien ni éloigné, pourquoi se presser de le voir? Puisque vous êtes donc un étranger en ce pays-ci et qu'il y a vingt-deux ans que vous n'y êtes venu, je vais faire le métier du concierge et vous dire le nom et l'usage de chaque pièce que nous verrons. Cette première cour est fort vaste, comme vous voyez, cependant tous les bâtiments qui sont aux deux côtés, ne sont que pour les quatre secrétaires

d'État. La seconde cour où nous allons entrer, et que sépare cette grille dorée dont le dessin et l'exécution méritent qu'on la regarde, n'est pas si grande, mais ces deux portiques de colonnes doriques, l'architecture du même ordre qui règne partout et la richesse des toits dorés la rendent beaucoup plus belle.

Là sont les officiers principaux que leurs charges et la nature de leurs emplois obligent d'être plus proches de la personne du roi. Cette troisième cour où l'on monte par quatre ou cinq marches, et qui est toute pavée de marbre, est encore, comme vous voyez, moins grande et plus magnifique que les deux autres. Les bâtiments qui l'environnent, ornés d'architectures et de bustes antiques, comprennent une partie du petit appartement du roi, d'où l'on passe à ces grands et superbes appartements dont vous avez tant ouï parler dans le monde.

Le chevalier. Puisqu'il nous est permis de commencer par où nous voudrons, commençons, je vous prie, par le grand escalier. Aussi bien est-ce par là qu'on fait entrer les étrangers un peu considérables qui viennent la première fois à Versailles. Cet escalier est singulier en son espèce.

Le président. Ce plafond frappe agréablement la vue et me fait souvenir de ces beaux morceaux de fresque que j'ai vus en Italie.

L'abbé. Je suis sûr que vous n'avez rien vu de plus beau en ce genre-là. Vous voyez bien que ce sont les neuf Muses diversement occupées à consacrer à l'immortalité le nom du monarque qu'elles aiment et qui fait désormais l'unique objet de leur admiration.

Le chevalier. J'aime à voir dans ces galeries, où l'œil est trompé tant la perspective y est bien observée, les diverses nations des quatre parties du monde qui viennent contempler les merveilles de ce palais, et surtout y admirer la puissance et la grandeur du maître. La fierté de cet Espagnol un peu mortifié de ce qu'il voit, me fait plaisir; je n'aime pas moins la surprise du Hollandais; mais les lunettes de Monseigneur, étonné de voir quelles gens nous sommes présentement dans tous les arts, me réjouissent extrêmement.

L'abbé. Entrons dans la première pièce du grand appartement et avant que de l'examiner, avançons un peu pour voir l'enfilade.

Le président. Ceci est grand et surpasse ce que je m'en étais

imaginé. Quelle profusion de marbres! que ces planchers, ces lambris, et ces revêtements de croisées sont magnifiques !

L'ABBÉ. Il faut remarquer que les marbres de toutes les pièces de cet appartement sont différents les uns des autres et vont toujours en augmentant de prix et de beauté. Ceux de la pièce où nous sommes et des deux qui suivent, sont marbres tirés du Bourbonnais et du Brabant; ensuite sont les marbres du Languedoc et des Pyrénées, puis ceux d'Italie et enfin ceux d'Égypte qui devraient moins être appelés des marbres que des agates. Vous regardez cette figure avec grande attention; il est vrai qu'elle est antique et fort belle : c'est Cincinnatus qu'on va prendre à la charrue pour commander l'armée romaine. Je consens que vous l'admiriez, mais je vous demande en grâce que le plaisir de la voir ne vous dégoûte pas entièrement du moderne et que vous daigniez jeter les yeux sur les peintures de ce plafond.

LE PRÉSIDENT. Ces peintures sont jolies. Cette Vénus, au milieu des trois Grâces, n'est pas mal désignée; les héros et les héroïnes de ces quatre coins qui, liés de chaînes de fleurs, regardent la déesse avec respect et en posture suppliante, font assez bien leur effet, et il y a quelque entente dans la composition de ce plafond.

L'ABBÉ. Encore est-ce beaucoup que vous ne le trouviez pas détestable. L'appartement où nous sommes et celui qu'occupe madame la Dauphine étaient originairement de sept pièces chacun, mais l'admirable galerie, que nous allons voir, en a emporté quelques-unes. Le nombre de 7 donna la pensée de consacrer chacune de ces pièces à une des sept planètes. La salle des Gardes fut destinée à Mars, l'antichambre à Mercure, la chambre au Soleil, le cabinet à Saturne, et ainsi des autres. Le Dieu de la Planète est représenté au milieu du plafond dans un char tiré par les animaux qui lui conviennent et est environné des attributs, des influences et des génies qui lui sont propres. Dans les tableaux des quatre faces des côtés, sont représentées les actions des plus grands hommes de l'antiquité, qui ont du rapport à la planète qu'ils accompagnent, et qui sont aussi tellement semblables à celles de Sa Majesté, que l'on y voit en quelque sorte toute l'histoire de son règne, sans que sa personne y soit représentée.

LE PRÉSIDENT. Je vois ce que vous dites. Voilà Auguste qui reçoit cette célèbre ambassade des Indiens, où on lui présenta

des animaux qu'on n'avait point encore vus à Rome. Je vois là dessous les célèbres ambassades que le roi a reçues des régions les plus éloignées. Ptolémée que voilà au milieu des savants et Alexandre qui ordonne ici à Aristote d'écrire l'histoire naturelle, font penser aux grâces que Sa Majesté répand sur les gens de lettres et à tout ce qu'elle a fait pour l'avancement des sciences.

L'ABBÉ. Vous avez pu voir dans la salle des Gardes, où nous venons de passer, des héros qui défont leurs ennemis, d'autres qui prennent des villes et d'autres qui reviennent triomphants. Il est encore plus aisé d'en faire l'application.

LE CHEVALIER. Voici des vases d'orfévrerie qui méritent assurément d'être regardés et qui le méritent encore plus par la beauté de l'ouvrage que par la richesse de la matière.

LE PRÉSIDENT (1). *Cœlatum divini opus Alcimedontis.*

LE CHEVALIER. Point du tout, ces vases sont d'un maître orfévre à Paris, et à Dieu ne plaise qu'on aille comparer les ouvrages du sieur Baslin avec ceux du divin Alcimédon!

LE PRÉSIDENT. Je n'ai pas cru leur faire tort. Mais voilà un beau Paul Véronèse, ce sont les Pèlerins d'Emmaüs.

L'ABBÉ. Ce tableau est très-beau et d'une grande réputation; mais je vous prie de ne pas moins regarder celui qui lui est opposé en symétrie; c'est la Famille de Darius, de M. Le Brun, car nous aurons à parler de ces deux tableaux.

LE PRÉSIDENT. Je les connais tous deux; nous n'avons qu'à poursuivre. Voilà le Saint Michel et la Sainte Famille, qu'en dites-vous?

L'ABBÉ. Ce sont deux pièces incomparables, et toute l'Italie n'a presque rien qu'elle leur puisse opposer.

LE PRÉSIDENT. Voici un beau salon et un beau point de vue: d'un côté le superbe appartement que nous venons de traverser, de l'autre une galerie qui me semble enchantée, et des deux autres côtés une vue admirable, et qui donne sur les plus beaux jardins du monde.

L'ABBÉ. Ce salon-ci est le salon de la Guerre, celui que nous trouverons à l'autre bout de la galerie est le salon de la Paix. Considérez bien, je vous prie, le mouvement, le trouble et l'agitation qui se trouvent dans toutes les figures de ce tableau, afin

(1) *Ouvrage ciselé du divin Alcimédon. Virgil. Eclog. 3.*

que vous ayez plus de plaisir à contempler le repos, la douceur et la tranquillité des personnages de celui de la Paix. Entrons dans la galerie et appliquons-nous à y découvrir les principales actions de Louis le Grand à demi cachées sous le voile agréable d'une ingénieuse allégorie.

Le chevalier. Il y a près d'une heure entière que nous sommes à regarder les différentes beautés de cette galerie et je suis sûr qu'il nous en est échappé plus de la moitié ; ces beautés sont inépuisables, et on ne peut les voir toutes dès la première fois. Passons dans le grand appartement de madame la Dauphine.

L'Abbé. Cet appartement est composé des mêmes pièces que celui du roi ; toute la différence qu'on y peut remarquer, c'est que dans l'un on a représenté les hauts faits des héros et dans l'autre les belles actions des héroïnes.

Le président. Je vois que ces héroïnes sont aussi rangées sous les planètes qui président aux qualités et aux actions qui les ont rendues célèbres dans le monde. Nous venons d'en voir de sages, de magnifiques et de savantes; en voici qui se font admirer par la valeur ; ce dessin ne me déplaît pas.

L'Abbé. Tournons à droite.

Le président. Quelle prodigieuse suite d'appartements !

L'Abbé. Je doute qu'on en ait jamais vu de pareille. C'est une des ailes du grand corps de logis que nous venons de voir ; on achève de bâtir l'autre qui lui fait symétrie.

Le chevalier. Nous pourrions retourner sur nos pas, avec plaisir, dans toutes les pièces de ces appartements, mais il vaut mieux, pour voir toujours choses nouvelles, passer par le grand corridor pavé de marbre qui leur sert de dégagement.

L'Abbé. Ce corridor nous mènera au petit appartement du roi. C'est là que vous aurez contentement; vous qui aimez les beaux tableaux, vous n'en avez peut-être jamais tant vu, ni de si beaux, dans tous vos voyages.

Le président. Vous me tenez parole : voici assurément un grand nombre d'originaux excellents et qui méritent d'être regardés avec grande attention.

L'Abbé. Si vous voulez bien jeter les yeux sur le plafond de cette galerie, peut-être en serez-vous content.

Le président. Cette peinture est gracieuse et se défend contre

la foule de ces tableaux admirables, qui semblent avoir entrepris de l'effacer.

L'Abbé. Descendons dans les appartements bas.

Le président. Voici encore une étrange profusion de marbres; il ne se peut rien de mieux entendu pour un appartement destiné à des bains. Cette cuve de jaspe a pour le moins douze pieds de diamètre, et vingt personnes s'y pourraient baigner à la fois.

L'Abbé. Sortons, je vous prie, un moment sur le parterre pour vous faire voir la face des bâtiments de ce côté-là.

Le président. Voilà une grande étendue de bâtiments.

L'Abbé. Elle est de deux cents toises et davantage.

Le président. La sculpture qui orne ces bâtiments me plaît aussi beaucoup.

L'Abbé. Vous remarquez bien, sans doute, qu'on a eu soin que toutes les figures, tous les bas-reliefs et tous les autres ornements eussent rapport au Soleil qui fait le corps de la devise de Sa Majesté; jusque-là que, comme le cours du soleil qui fait l'année est une image de la vie de l'homme, on a observé que les masques qui sont dans les clefs des arcades en représentassent tous les âges. Le premier masque est d'un enfant de cinq ans ou environ; le second, d'une fille de dix ans; le troisième, d'un garçon de quinze, et ainsi des autres en avançant toujours de cinq ans en cinq ans, homme et femme alternativement jusqu'au dernier, qui est un vieillard de cent ans accomplis.

Le chevalier. Je remarque fort bien tout cela, mais je remarque encore mieux que le soleil est fort ardent, et que nous ferions bien de rentrer dans ce beau cabinet des bains, pour y attendre commodément l'heure de la promenade.

L'Abbé. Entrons, nous ne saurions trouver un réduit plus agréable. Et bien, que vous semble de tout ceci?

Le président. J'avoue que les beaux morceaux d'architecture, que nous venons de voir, font beaucoup d'honneur à notre siècle, mais je soutiens qu'ils en font encore davantage aux siècles anciens, parce que, s'ils ont quelque chose de recommandable, ce n'est que pour avoir été bien copiés sur les bâtiments qui nous restent de l'antiquité, et que, quelque beaux qu'ils soient, ils le sont encore moins que ces mêmes bâtiments qui leur ont servi de modèle.

L'Abbé. C'est de quoi je ne demeure nullement d'accord; je

soutiens que le véritable mérite de nos ouvrages d'architecture ne leur vient point d'être bien imités sur l'antique, et je soutiens encore que, bien loin d'être inférieurs aux bâtiments anciens, ils ont sur eux toutes sortes d'avantages.

Le président. Cela se peut-il dire, sans une effroyable ingratitude envers les inventeurs de l'architecture? Si un bâtiment n'avait ni colonnes, ni pilastres, ni architraves, ni frises, ni corniches, et qu'il fût tout uni, pourrait-on dire que ce fût un beau morceau d'architecture ?

L'abbé. Non, assurément.

Le président. C'est donc à ceux qui ont inventé ces ornements qu'on est redevable de la beauté des édifices.

L'abbé. Cela ne conclut pas. Si dans un discours il n'y avait ni métaphores, ni apostrophes, ni hyperboles, ni aucune autre figure de rhétorique, ce discours ne pourrait pas être regardé comme un ouvrage d'éloquence; s'ensuit-il que ceux qui ont donné des règles pour faire ces figures de rhétorique soient préférables aux grands orateurs qui s'en sont servis dans leurs ouvrages? Car, de même que les figures de rhétorique se présentent à tout le monde, et que c'est un ouvrage égal à tous ceux qui veulent parler, il en est de même des cinq ordres d'architecture, qui sont également dans les mains de tous les architectes. Et comme le mérite des orateurs n'est pas de se servir des figures, mais de s'en bien servir, la louange d'un architecte n'est pas aussi d'employer des colonnes, des pilastres et des corniches, mais de les placer avec jugement et d'en composer de beaux édifices.

Le président. Il n'en est pas des ornements de l'architecture comme des ornements du discours. Il est naturel à l'homme de faire des figures de rhétorique; les Iroquois en font, et plus abondamment que les meilleurs orateurs de l'Europe. Mais ces mêmes Iroquois n'emploient pas des colonnes, des architraves et des corniches dans leurs bâtiments.

L'abbé. Il est vrai qu'ils n'emploient pas des colonnes et des corniches d'ordre ionique ou corinthien dans leurs habitations, mais ils y emploient des troncs d'arbres, qui sont les premières colonnes dont les hommes se sont servis, et ils donnent à leurs toits une saillie au delà du mur qui forme une espèce de corniche semblable à celle qui, dans les premiers temps, a

servi de modèle à toutes les autres qu'on a depuis enjolivées.

Le président. Ce que vous dites est vrai : tous les membres d'architecture ont été formés sur la ressemblance des pièces de charpenterie dont les premières maisons ont été construites. Les colonnes ont été faites sur les troncs d'arbre qui soutenaient les toits, leur piédestal sur le billot qu'on mettait dessous, et leur chapiteau sur les feuillages dont ils ornaient le haut de ces troncs d'arbres. L'architrave représente cette première poutre qui posait sur les colonnes rustiques dont je viens de parler. La frise représente l'épaisseur des poutres, comme on le voit distinctement dans l'ordre dorique, où les triglyphes marquent l'extrémité des poutres, et les métopes la distance qu'il y a d'une poutre à l'autre. La corniche représente l'épaisseur du plancher, la saillie du toit et toutes les pièces qui la composent; car il est aisé de voir que les modillons ne sont autre chose que les bouts des chevrons de la couverture. Mais il y a la forme agréable et les justes proportions qui ont été données à tous ces ornements d'architecture dont on ne peut trop admirer la beauté, et pour lesquelles on ne peut aussi trop louer les grands hommes qui les ont inventées.

L'abbé. Ce n'a été qu'avec bien du temps et peu à peu que ces ornements ont pris la forme que nous leur voyons. Ainsi on ne peut pas dire que certains hommes en particulier en soient véritablement les premiers inventeurs. D'ailleurs, si la forme de ces ornements nous semble belle, ce n'est que parce qu'il y a longtemps qu'elle est reçue, et il est certain qu'elle pourrait être toute différente de ce qu'elle est, et ne nous plaire pas moins, si nos yeux y étaient également accoutumés.

Le président. Si la figure de ces ornements était purement arbitraire, ce que vous dites pourrait être écouté, mais toutes les proportions des bâtiments ayant été prises, comme le dit Vitruve, sur la proportion du corps humain, on ne peut pas dire que si elles étaient autres qu'elles ne sont, elles plairaient également.

L'abbé. Il est vrai que Vitruve (1) dit quelque part, que comme la nature a eu grand soin de garder de justes proportions pour la formation du corps de l'homme, il faut de même que l'architecte s'étudie beaucoup à bien proportionner toutes les parties de son

(1) Vitr., livre III, chap. 1.

bâtiment, mais il ne dit point là qu'il en doive régler les proportions sur celles du corps de l'homme. C'est presque sur cette seule proposition mal entendue que sont fondés tous les mystères des membres d'architecture. Quoi qu'il en soit, je ne vois que la colonne qui puisse avoir quelque rapport au corps humain ; mais encore quel rapport ? La plus courte des colonnes, qui est la toscane, a sept fois sa grosseur et davantage, et l'homme le plus grand et le plus gros même qu'il y ait ne l'a pas quatre fois.

Le président. Cela est vrai, mais comme le diamètre ou la grosseur de la colonne se prend au pied de la colonne, la grosseur ou le diamètre de l'homme se prend aussi en architecture sur la mesure de son pied.

L'abbé. Cela n'a aucune raison, car bien loin que la longueur du pied d'un homme soit la mesure de sa grosseur, elle n'en est au plus que la moitié.

Le président. Cependant les colonnes doriques ont été proportionnées sur la taille de l'homme, les ioniques sur la taille des femmes et les corinthiennes sur celle des jeunes filles. De là vient que les temples des Dieux étaient ordinairement d'ordre dorique ; ceux des déesses, comme Junon et Vesta, d'ordre ionique, et ceux des déesses vierges, comme Minerve et Diane, d'ordre corinthien.

L'abbé. Cela est très-bien pensé, et a été dit en beau grec et en beau latin, mais ce ne sont que des réflexions de gens qui ont raisonné sur les ornements de l'architecture après qu'ils ont été faits, mais ce n'est point ce qui en a déterminé les mesures. Ce n'a été d'abord que le simple sens commun, qui en faisant des colonnes a rejeté celles qui étaient excessivement longues ou excessivement courtes ; les unes, parce qu'elles n'avaient pas une force suffisante pour les fardeaux qu'on leur destinait, les autres parce qu'elles avaient une abondance de matière et un excès de force inutiles, et qu'elles occupaient trop de place. Mais comme, entre ces deux extrémités, il y a un grand nombre de proportions dont le bon sens s'accommode également et dont pas une ne blesse les yeux, ce n'a été autre chose que le choix fortuit des premiers bâtisseurs qui a achevé de les déterminer ; l'accoutumance de les voir en de beaux édifices leur a donné ensuite cette grande beauté qu'on admire.

Le président. Nullement. Ce qui leur donne cette beauté par-

faite, dont les yeux un peu instruits dans l'architecture sont charmés, c'est d'avoir attrapé un certain point que la nature leur a prescrit, de même que nous voyons dans la musique qu'une octave ou une quinte frappe agréablement l'oreille, quand l'un ou l'autre de ces accords a rencontré la juste distance des tons qui le composent.

L'Abbé. La comparaison des ornements de l'architecture avec les accords de la musique n'est nullement recevable; c'est indépendamment de la convention des hommes et de l'accoutumance de l'oreille qu'une octave ou une quinte doit être précisément composée d'une certaine distance de tons, en sorte que pour peu que cette distance soit trop grande ou trop petite, l'oreille en est choquée en quelque pays du monde que ce soit, et dans quelque ignorance qu'on puisse être de la musique. Il n'en est pas ainsi des ornements d'architecture, qui peuvent être un peu plus grands ou un peu plus petits les uns à l'égard des autres, et plaire également; comme on le peut voir dans les ouvrages merveilleux des grands architectes de l'antiquité qui plaisent tous, quoique leurs proportions soient très-différentes les unes des autres. On peut encore remarquer qu'en quelque mode qu'une pièce de musique soit composée, lydien, phrygien ou dorien, l'octave, la quinte ou les autres accords sont toujours de la même étendue. Il n'en est pas ainsi des colonnes, ni de tous les autres ornements de l'architecture qui changent de proportions selon l'ordre où ils sont employés, car ils sont plus délicats et plus sveltes dans l'ordre ionique que dans le dorique, et plus encore dans le corinthien que dans l'ionique. Cette diversité de proportions assignée à chaque ordre marque bien qu'elles sont arbitraires, et que leur beauté n'est fondée que sur la convention des hommes et sur l'accoutumance. Pour mieux expliquer ma pensée, je dis qu'il y a deux sortes de beautés dans les édifices ; des beautés naturelles et positives qui plaisent toujours et indépendamment de l'usage et de la mode, de cette sorte sont : d'être fort élevés et d'une vaste étendue, d'être bâtis de grandes pierres bien lisses et bien unies, dont les joints soient presque imperceptibles, que ce qui doit être perpendiculaire le soit parfaitement, que ce qui doit être horizontal le soit de même, que le fort porte le faible, que les figures carrées soient bien carrées, les rondes bien rondes et que le tout soit taillé proprement avec des arêtes

bien vives et bien nettes. Ces sortes de beautés sont de tous les goûts, de tous les pays et de tous les temps. Il y a d'autres beautés qui ne sont qu'arbitraires, qui plaisent parce que les yeux s'y sont accoutumés et qui n'ont d'autre avantage que d'avoir été préférées à d'autres qui les valaient bien, et qui auraient plu également si on les eût choisies. De cette espèce sont les figures et les proportions qu'on a données aux colonnes, aux architraves, frises, corniches et autres membres de l'architecture. Les premières de ces beautés sont aimables par elles-mêmes, les secondes ne le sont que par le choix qu'on en a fait, et pour avoir été jointes à ces premières, dont elles ont reçu, comme par une heureuse contagion, un tel don de plaire, que non-seulement elles plaisent en leur compagnie, mais lors même qu'elles en sont séparées.

Le chevalier. Il en est donc de ces ornements d'architecture comme de nos habits, dont toutes les formes et les figures sont presque également belles en elles-mêmes; mais qui ont un agrément extraordinaire, lorsqu'elles sont à la mode, c'est-à-dire lorsque les personnes de la cour viennent à s'en servir; car alors la bonne mine, l'agrément et la beauté de ces personnes semblent passer dans leurs habits et de leurs habits dans tous ceux qui en portent de semblables..

L'abbé. Justement, rien ne peut mieux expliquer ma pensée.

Le président. Si cela était ainsi, comme les modes des habits changent de temps en temps, les ornements d'architecture devraient changer de même. Cependant depuis qu'ils ont été inventés par les Grecs, on ne voit pas qu'ils aient changé de forme. Ils sont toujours en possession de plaire, et bien loin que le temps ait diminué quelque chose de leur beauté et de leur agrément, comme il arrive dans tout ce qui n'est beau que par la mode, on peut dire qu'il en a redoublé la grâce et la beauté.

L'abbé. Cette différence vient de ce que les habits ne durent pas autant que les édifices, et particulièrement ceux où l'architecture emploie ses ornements les plus considérables. Si les chapeaux, par exemple, duraient sept à huit cents ans, ils ne changeraient pas plus souvent de figure que les chapiteaux des colonnes. Ce qui fait que nous les voyons tantôt plats, tantôt pointus, c'est qu'on en change trois ou quatre fois par an, et que pour faire voir qu'on ne porte pas toujours le même, on lui donne

une forme nouvelle; car de là vient la subite révolution des modes, mais les bâtiments tiennent ferme et lorsqu'on en construit de nouveaux on les rend les plus semblables que l'on peut à ceux qu'on trouve faits et qui plaisent, afin qu'ils aient le même don de plaire, et voilà ce qui perpétue la mode des ornements dont ils sont parés. Avec tout cela, cette mode ne laisse pas de changer avec le temps. Le chapiteau corinthien n'était dans son origine que d'un module, c'est-à-dire qu'il n'était pas plus haut que large. On y a ajouté insensiblement jusqu'à un sixième module, et cette forme plus égayée a tellement contenté les yeux, suivant le privilége ordinaire des modes, qu'on ne peut plus souffrir la forme plate et écrasée du vieux chapiteau corinthien. La même chose est arrivée au chapiteau ionique qui a plu très-longtemps avec ses deux rouleaux en forme de balustre, mais qui n'oserait plus paraître avec cette coiffure antique et qui est obligé d'avoir présentement ses quatre côtés semblables en quelque composition d'architecture qu'il ait à se trouver. Je pourrais vous faire voir que presque tous les autres ornements des édifices ont eu le même sort. Ce qui montre bien que leur beauté principale n'est fondée que sur l'usage et sur l'accoutumance.

Le président. Il est pourtant si vrai qu'il y a une certaine proportion déterminée dans tous ces ornements qui en fait la souveraine beauté, que les architectes ne s'occupent nuit et jour qu'à la recherche de ces justes et précises proportions; et que quand ils sont assez heureux pour les rencontrer, leurs ouvrages donnent aux vrais connaisseurs un plaisir et une satisfaction inconcevables.

L'abbé. On prétend qu'entre les colonnes qui sont au palais des Tuileries, il y en a une qui a cette proportion tant désirée, et qu'on va voir par admiration, comme la seule où l'architecte a rencontré le point imperceptible de la perfection. On dit même qu'il n'y a pas longtemps qu'un architecte s'y faisait conduire tous les jours et passait là deux heures entières, assis dans sa chaise, à contempler ce chef-d'œuvre.

Le chevalier. Je ne m'en étonne pas, il se reposait d'autant et dans un lieu très-agréable. Il s'acquérait d'ailleurs une grande réputation à peu de frais; car moins on voyait ce qui pouvait le charmer dans cette colonne, et plus on supposait en lui une profonde connaissance des mystères de l'architecture.

L'Abbé. Si ces sortes de proportions dans l'architecture avaient des beautés naturelles, on les connaîtrait naturellement, et il ne faudrait point d'études pour en juger. D'ailleurs, elles ne seraient pas différentes jusqu'à l'infini, comme elles le sont dans les plus beaux ouvrages qui nous restent de l'antiquité et dans les livres des plus excellents architectes.

Le président. Il est vrai que les proportions sont différentes et dans les bâtiments anciens et dans les livres d'architecture, mais c'est en cela que paraît la grande suffisance des architectes. Ce n'a pas été à l'aventure qu'ils les ont variées, mais par des raisons et des règles d'optique qui les ont obligés d'en user ainsi. Quand un bâtiment se construisait devant une grande place et qu'il pouvait par conséquent être vu de fort loin, ils donnaient beaucoup de saillie à leurs corniches, parce que l'éloignement les rapetissait à la vue, et lorsqu'un édifice ne pouvait être regardé que de près, ils donnaient peu de saillie à ces mêmes corniches parce qu'étant vues en dessous, elles ne paraissaient que trop saillantes pour peu qu'elles le fussent. Ainsi, bien loin que les architectes, lorsqu'ils en ont usé de la sorte, se soient départis des véritables proportions, ils n'ont au contraire fait autre chose que de s'y conformer, en réparant par leur industrie ce qui se perdait par la différente situation des lieux, en quoi on ne peut trop admirer et le soin qu'ils ont eu de consacrer à l'œil les véritables proportions et l'adresse singulière dont ils se sont servis pour y parvenir.

L'Abbé. Que direz-vous si je vous prouve démonstrativement que les anciens architectes n'ont jamais eu la moindre de ces belles pensées que vous leur attribuez? Ils devraient, suivant ces principes, avoir donné plus de diminution aux petites colonnes qu'aux grandes, parce que ces dernières se diminuent davantage à l'œil par leur hauteur; cependant les colonnes du temple de Faustine, celles des Thermes de Dioclétien et celles du temple de la Concorde qui ont trente et quarante pieds de hauteur, sont plus diminuées à proportion que celles des arcs de Titus, de Septimius et de Constantin qui n'ont que quinze ou vingt pieds tout au plus. Suivant ces mêmes règles d'optique, les soffites, ou pour parler plus intelligiblement, les dessous des corniches devraient être relevés lorsque l'édifice se peut voir de loin, et ne l'être pas lorsqu'il ne se peut voir que de fort près; néanmoins au portique

du Panthéon, dont l'aspect peut être assez éloigné, le dessous des corniches n'est point relevé et il l'est dans le dedans du temple, où l'aspect est nécessairement fort proche. Les anciens étaient trop sages et trop habiles pour donner le dedans, car si la saillie excessive d'une corniche fait un bon effet, quand le bâtiment est vu de loin, elle doit faire un effet désagréable quand il est vu de près. Quel avantage y a-t-il à faire qu'un édifice paraisse beau quand on est éloigné, s'il paraît laid quand on en approche? Il ne faut jamais se mêler d'aider l'œil en pareilles rencontres; il est si juste et si fin dans ses jugements, il sait si précisément, par une longue habitude, ce qu'il doit ajouter ou déduire à la grandeur d'un objet suivant le lieu et la distance dont il le voit, que c'est lui nuire au lieu de lui aider, que de changer la moindre chose aux proportions, soit dans les ouvrages d'architecture, soit dans ceux de sculpture.

Le chevalier. Je ne comprends pas ce que vous dites. Quoi! vous voudriez, par exemple, que le cheval qu'on a mis sur l'Arc de Triomphe ne fût pas plus grand qu'un cheval naturel et à l'ordinaire.

L'abbé. Je n'ai garde de dire rien de semblable; ce serait manquer contre les règles de la proportion de ne pas mettre un fort grand cheval sur un aussi grand piédestal, une figure avec sa niche, une colonne avec les membres d'architecture dont elle est couronnée, mais de la proportion des parties d'un tout entre elles-mêmes, d'un bras avec un bras, ou d'une jambe avec une jambe dans la même figure. Je dis, par exemple, qu'il ne faut pas faire un des bras plus long que l'autre, parce que ce bras est tellement disposé qu'on le voit en raccourci ou pour quelque autre raison que ce puisse être. Il y a des curieux si entêtés de ces beaux secrets d'optique, et si aises de les débiter que je leur ai ouï soutenir qu'une des jambes de la Vénus, celle qui est un peu pliée, était plus longue que celle qui est droite et sur laquelle la figure se soutient, parce que, disent-ils, elle faut à l'œil et que le sculpteur judicieux lui a rendu ce qu'elle perd pour être vue de cette sorte. Je les ai mesurées toutes deux fort exactement, et les ai trouvées telles qu'elles m'ont toujours paru, je veux dire parfaitement égales et en longueur et en grosseur. Je vois encore tous les jours d'autres curieux qui assurent que les bas-reliefs du haut de la colonne Trajane sont plus grands que

ceux du bas de la même colonne, parce que cela devrait être ainsi, suivant les beaux préceptes qu'ils débitent; cependant on peut voir au Palais-Royal, où sont tous ces bas-reliefs, qu'il n'y a aucune différence des uns aux autres pour la hauteur. L'œil n'a pas besoin d'être secouru en pareilles rencontres; de quelque loin qu'on voie un homme, on juge de sa taille. Un charpentier qui voit d'en bas une poutre au faîte d'un bâtiment, dit, sans se tromper, combien elle a de pouces en carré, et un enfant même ne se trompe point à la grosseur d'une pomme qu'il voit au haut d'un arbre.

Le chevalier. Je comprends présentement ce que vous dites : je trouve comme vous que le secours qu'on veut donner à l'œil, quand il n'en a que faire, est ce qui le fait tomber en erreur au lieu de l'en tirer.

L'abbé. Je pourrais confirmer cette vérité par une infinité d'autres exemples, mais j'aime mieux vous envoyer à la préface et au dernier chapitre de l'ordonnance des cinq espèces de colonnes, qui traitent amplement de l'abus du changement des proportions, et qui répond parfaitement à l'histoire des deux Minerves qu'on allègue ordinairement sur ce sujet et que je vois que vous vous préparez à me dire.

Le chevalier. Quelle est l'histoire des deux Minerves?

Le président. Je vais vous la conter. Il y avait à Athènes un sculpteur nommé Alcamène, si estimé pour ses ouvrages, que Phidias, qui vivait dans le même temps, pensa en mourir de jalousie. Mais ce sculpteur, tout habile qu'il était, ne savait ni géométrie, ni perspective, sciences que Phidias possédait très-parfaitement. Il arriva que les Athéniens eurent besoin de deux figures de Minerve qu'ils voulaient poser sur deux colonnes extrêmement hautes; ils en chargèrent Phidias et Alcamène comme les deux plus habiles sculpteurs de leur siècle. Alcamène fit une Minerve délicate et svelte, avec un visage doux et agréable, tel qu'une belle femme le doit avoir, et n'oublia rien pour bien terminer et bien polir son ouvrage. Phidias, qui savait que les objets élevés rapetissent beaucoup à la vue, fit une grande bouche et fort ouverte à sa figure, et un nez fort gros et fort large, donnant à toutes les autres parties des proportions convenables par rapport à la hauteur des colonnes. Quand les deux figures furent apportées dans la place, Alcamène eut mille louanges,

et Phidias pensa être lapidé par les Athéniens pour avoir fait leur déesse si laide et si épouvantable; mais quand les figures furent élevées toutes deux sur leurs colonnes, on ne connut plus rien à la figure d'Alcamène, et celle de Phidias parut d'une beauté incomparable; aussi le peuple changea bien de langage; il ne pouvait trop louer Phidias, qui acquit dès ce jour-là une réputation immortelle, et il n'y eut point de railleries qu'on ne fit d'Alcamène qui fut regardé comme un homme qui se mêlait d'un métier qu'il ne savait pas.

L'abbé. Il peut y avoir quelque chose de vrai dans cette histoire, mais il est impossible que toutes les circonstances en soient véritables (1). Thetzes, qui la rapporte en la manière dont vous venez de la conter, montre bien qu'il était un ignorant en perspective avec ce nez large qu'il fait donner à Minerve, car un nez peut bien paraître plus court étant vu de bas en haut et dans un lieu fort élevé, mais non pas en paraître moins large.

Le président. Pourquoi ne voulez-vous pas qu'il diminue aussi bien en largeur qu'en longueur?

L'abbé. Je ne le veux pas, par des raisons qui seraient trop longues à dire et dont ceux qui, comme vous, savent la perspective, n'ont pas besoin. Je crois donc bien que Phidias, qui était fort habile, ne se donna pas la peine d'achever et de polir sa figure, parce que la grande distance n'adoucit que trop les objets, mais il n'en changea point les proportions; il ne fit point la bouche de sa Minerve plus grande ni plus ouverte que si elle dût être vue de dix pas, et il ne lui fit point le nez plus large qu'une belle déesse le doit avoir; car, malgré l'éloignement, et la bouche et le nez auraient paru avoir la proportion qu'il leur aurait donnée. Ceux qui ont écrit cette histoire ont cru faire merveille d'exagérer la laideur de la Minerve vue de près et la beauté de cette Minerve vue de loin pour faire valoir la grande habileté de Phidias.

Le chevalier. J'ai ouï conter de semblables histoires à des gens fort habiles en architecture et en sculpture, mais je m'en suis toujours défié; j'ai toujours cru qu'ils ne rapportaient toutes ces merveilles que pour montrer qu'ils avaient lu les bons livres et pour faire honneur à leur art en étalant les profonds mystères

(1) Thetzes, l. 8, hist. 192.

dont ils prétendent qu'il est capable, mais je n'ai jamais pensé qu'ils voulussent imiter ces exemples.

L'Abbé. Cela est ainsi, n'en doutez point. Girardon a fait la Minerve qui est sur le fronton du château de Sceaux; je l'ai vue dans son atelier, et je l'ai vue en place; elle ne m'a point paru avoir la bouche plus ouverte ni le nez plus large dans l'atelier que sur le fronton. Comme cette figure est assise, il devait, suivant les principes qu'on attribue faussement aux anciens, allonger le corps de sa figure de la ceinture en haut, parce que les genoux en cachent une partie plus ou moins, selon qu'on s'approche ou qu'on se recule, mais il s'est bien donné de garde de rien changer aux proportions; il a pris un expédient très-ingénieux et très-sage. Au lieu de faire sa Minerve assise comme à l'ordinaire, il l'a tenue assise fort haute et à demi debout; de sorte que de quelque endroit qu'on la regarde, on la voit toujours presque tout entière. Un sculpteur peut faire sa figure assise en la manière qu'il lui plaît, mais non pas la rendre monstrueuse et difforme par des dispositions d'optique mal entendues. Quoi qu'il en soit, je suis persuadé que les anciens n'ont jamais pensé à la moitié des finesses qu'on leur attribue et que le hasard a fait plus des trois quarts des beautés qu'on s'imagine voir dans leurs ouvrages. Ce n'a été pour l'ordinaire que la fantaisie ou la négligence de l'architecte qui ont causé du changement dans les proportions. Cependant ceux qui sont venus longtemps depuis, ont trouvé du mystère à ces changements; ils en ont marqué soigneusement toutes les différences, et les ont fait apprendre par cœur à leurs disciples. Il ne faut donc point que l'invention des ornements d'architecture tourne à si grand honneur aux anciens, puisque ces ornements se sont comme introduits d'eux-mêmes et insensiblement, que s'ils sont beaux, d'autres l'auraient été également, s'ils avaient eu le bonheur d'être choisis et employés dans des ouvrages magnifiques et si le temps les avait consacrés. Il ne faut pas non plus tenir compte à un architecte de ce qu'il observe bien les proportions que les anciens nous ont laissées, puisqu'il n'y a point de proportions si bizarres qu'on n'en trouve des exemples dans d'excellents auteurs. D'ailleurs, les cinq ordres d'architecture bien mesurés et bien dessinés sont dans les mains de tout le monde, et il est moins difficile de les prendre dans les livres où ils sont gravés, que les mots d'une langue dans un dictionnaire. Mais le véritable

mérite d'un architecte est de savoir faire, en observant les ordres d'architecture, des bâtiments qui soient tout ensemble solides, commodes et magnifiques ; c'est de savoir donner à la magnificence ce qu'elle demande sans que la solidité d'une part et la commodité de l'autre en souffrent le moins du monde, car ces trois choses se combattent presque toujours ; c'est de savoir rendre les dehors aussi réguliers et aussi agréables que si l'on n'avait eu aucun égard à la distribution et à la commodité des dedans, et que les dedans soient aussi commodes et aussi bien distribués que si l'on n'avait pas songé à la régularité des faces extérieures.

Le chevalier. C'est donc comme dans la poésie, où les rimes et la mesure des vers doivent être gardées comme si le sens et la raison ne contraignaient en rien, et où il faut que les choses qu'on dit soient aussi sensées et aussi naturelles que s'il n'y avait ni rime ni mesure à observer.

L'abbé. C'est la même chose, mais parce qu'il ne nous reste aucun bâtiment antique qui ait servi d'habitation à quelque prince, ou du moins qui soit assez entier pour juger de l'habileté des architectes, dans la distribution des appartements, nous ne pouvons pas en faire la comparaison avec nos bâtiments modernes. Cependant à voir le raffinement où on a porté cette partie de l'architecture, depuis le commencement de ce siècle, et particulièrement depuis vingt ou trente ans, on peut juger combien nous l'emportons de ce côté-là sur les anciens. Il y en a qui prétendent qu'Auguste même n'avait pas de vitres aux fenêtres de son palais.

Le président. Voilà une belle chose à remarquer ; c'est comme qui dirait qu'Auguste n'avait pas de chemise. Ce sont de petites commodités dont ils manquaient à la vérité, mais qui ne font rien ni à la magnificence, ni à la beauté d'un siècle.

Le chevalier.

C'étaient là de plaisants héros,
De n'avoir pas, même au mois de décembre,
De vitres dans leur chambre,
Ni de chemise sur leur dos.

Le président. Vous vous réjouissez, mais cela ne fait rien à notre question.

L'abbé. Le manque de ces petites commodités donne à juger qu'il leur en manquait beaucoup d'autres ; mais revenons à la

partie principale de l'architecture, qui est la décoration des faces extérieures. Je prétends que nous l'emportons sur eux de ce côté-là. Il ne faut qu'examiner le Panthéon, le plus magnifique et le plus régulier des anciens bâtiments et regardé comme tel par tous les architectes. Il n'y a peut être pas dans le portique de ce temple deux colonnes d'une même grosseur.

Le président. Il est vrai que celles des encoignures sont plus grosses que les autres, mais cela est conforme aux bonnes règles de l'architecture.

L'abbé. Celle qui est à droite en entrant est, comme vous le dites, plus grosse que les autres ; mais celle qui est à la gauche et qui lui fait symétrie non-seulement ne lui est point pareille, mais est plus petite que celle qui est ensuite du même côté.

(La suite à la livraison prochaine.)

NOTICE SUR L'ARCHITECTE BOFFRAND,

Par P. PATTE (1).

Germain Boffrand, fils d'un sculpteur et d'une sœur du célèbre Quinault, naquit à Nantes en Bretagne le 7 mai 1667. Il avait à peine 14 ans lorsque son oncle le fit venir à Paris et lui fit apprendre à dessiner. Il le fit ensuite placer dans les bâtiments du Roi, où il a exercé divers emplois avec distinction. Ce fut lui qui fit exécuter en 1699, sur les dessins du fameux Hardouin Mansard, dont il avait été l'élève, la première place de Vendôme, qui était d'un tiers plus grande que celle que l'on voit aujourd'hui, et qui fut démolie après avoir été élevée jusqu'à la hauteur du premier étage.

Reçu membre de l'Académie royale d'architecture en 1709, il fut architecte de plusieurs souverains d'Allemagne, de l'évêque de Wurtzbourg, prince de Franconie, de Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, et de Léopold Ier, duc de Lorraine. Il fit construire pour eux nombre d'édifices considérables que l'on voit détaillés dans son excellent livre d'architecture dont nous parlerons.

Après la mort de M. de l'Épine, en 1728, il fut architecte de l'Hôpital général de Paris, pour lequel il consacra gratuitement la moitié de son temps jusqu'à sa mort, soit pour l'entretien des bâtiments qui dépendent de cette maison, soit pour la composition et construction des nouveaux.

Indépendamment des bâtiments civils, il a fait construire pour les ponts et chaussées dont il était ingénieur et inspecteur général, nombre de canaux, d'écluses, de ponts de pierre et de bois, et toute sorte d'ouvrages de mécanique qu'il serait trop long de détailler ; il suffit de dire, pour caractériser sa manière de bâtir, qu'elle approche beaucoup de celle de Palladio et qu'aucun de nos architectes français n'a su rassembler plus de noblesse et de grandeur dans ses productions.

Il est auteur de deux ouvrages très-estimés : le premier est un livre (2)

(1) P. Patte, un des meilleurs élèves du célèbre Boffrand, rédigea, peu de mois après la mort de son maître, une notice biographique qui peut être considérée comme un document authentique. Elle se trouve cachée, en quelque sorte, à la fin d'un opuscule de l'auteur, intitulé : *Discours sur l'architecture, où l'on fait voir combien il serait important que l'étude de cet art fît partie de l'éducation des personnes de naissance, à la suite duquel on propose une manière de l'enseigner en peu de temps.* (Paris, 1754, in-8° de 47 pages.) (*Note du Rédacteur.*)

(2) La dernière édition des *OEuvres d'architecture* de M. Boffrand se vend à Paris, chez l'auteur, rue des Noyers, la sixième porte cochère à droite en entrant par la rue Saint-Jacques.

d'architecture dédié au Roi, contenant les principes généraux de cet art, et auxquels il a joint les plans, profils et élévations de la plupart des principaux bâtiments civils hydrauliques et mécaniques qu'il a fait exécuter en France et dans les pays étrangers, tels que le château de Bouchefort dans les Pays-Bas; les palais de Nancy, de Lunéville, de la Malgrange en Lorraine, de Wurtzbourg en Franconie; des châteaux de Cramayel et d'Haroüé en Brie; les hôtels de Craon, de Montmorency, d'Argenson, les décorations intérieures de l'hôtel de Soubise à Paris; les portes du petit Luxembourg et de l'hôtel de Villars; le portail de la Mercy; le puits de Bicêtre; les ponts de Sens et de Montereau; si l'on ajoute à ces bâtiments les hôtels de Seignelay, de Torci, de Duras; le château de Bossette proche Melun; le pont de Corbeil; la porte du cloître de Notre-Dame; les nouveaux bâtiments pour les maladies vénériennes du château de Bicêtre; ceux qu'il a fait construire à l'Hôpital général, à la Salpêtrière, à Cipion; le grand bâtiment des Enfants-Trouvés, rue Neuve-Notre-Dame, et quantité d'autres de moindre importance, on sera aisément convaincu qu'il y a peu d'architectes français qui aient fait construire autant que lui.

Le second est un livre intitulé: *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV*, élevée par la ville de Paris en l'année 1699, avec nombre de planches en taille-douce. Cet ouvrage, unique sur cette matière, et universellement estimé, sera un jour très-rare et très-recherché des curieux, vu que, pour le rendre plus précieux, les planches qui le composent en ont été rompues après un certain nombre d'exemplaires tirés.

M. Boffrand fit présent de ce dernier ouvrage à tous les souverains de l'Europe. Le roi de Portugal, entre autres, pour marque de l'estime qu'il faisait de son auteur, lui envoya son portrait dans une boite d'or.

Lorsque feu M. Le Normant de Tournehem, en 1747, invita, de la part du Roi, messieurs les architectes de l'Académie à composer des projets pour placer la figure équestre de Sa Majesté, M. Boffrand en composa cinq, extrêmement détaillés, et qui sont autant de chefs-d'œuvre, soit par la disposition heureuse, soit par la décoration. Sa Majesté en fut très-satisfaite, et surtout de son projet pour le pont tournant, dont M. de Vaudières, directeur actuel des bâtiments du Roi, pria M. Boffrand de lui donner une copie, afin d'en orner son cabinet.

Malgré le grand nombre d'édifices que ce célèbre architecte a fait exécuter, il n'est cependant pas mort riche; différents malheurs qui lui arrivèrent du temps du système, et les remboursements qui lui furent faits de plusieurs acquisitions considérables en billets de banque, ruinèrent sa fortune au point qu'il ne put jamais s'en relever. Il eut quatre enfants, savoir: deux garçons et deux filles. L'aîné, qui était architecte, est mort en 1752. Le cadet, ancien ingénieur des ponts et chaussées à

Soissons, est mort il y a 7 ou 8 ans. Des deux filles, il y en a une actuellement vivante, et mariée à M. Baron, administrateur de l'Hôpital général.

Personne ne s'est mieux caractérisé par ses ouvrages que M. Boffrand ; il avait une manière de penser également grande et désintéressée. Ses vues étaient toujours nobles, et telles qu'il convient à tout vrai citoyen de les avoir. Il était agréable dans la conversation, d'un caractère doux et facile, d'un commerce aimable et d'un enjouement qu'il a conservé jusqu'à une extrême vieillesse. Il eut une attaque d'apoplexie cinq ans avant sa mort qui arriva le 18 mars 1754, dans la 87e année de son âge.

Il était doyen de l'Académie royale d'architecture, pensionnaire des bâtiments du Roi, premier ingénieur et inspecteur général des ponts et chaussées du royaume, architecte et administrateur de l'Hôpital général. Ce grand homme méritera toujours de tenir un rang distingué parmi les artistes qui font honneur à la France.

ANTOINE BOREL,

DESSINATEUR ET GRAVEUR.

Antoine Borel, quoique classé parmi les peintres et graveurs, est surtout, et par dessus tout, un dessinateur ; le crayon, de son temps, avait plus d'esprit que la palette, et les grandes machines des Natoire, des Hallé, des Brenet, pâlissaient auprès d'une vignette de Gravelot, d'un profil léger de G. de Saint-Aubin, d'un intérieur Louis XVI comme nous en a laissé Moreau ; certes, ce n'était plus là le grand art, l'Arcadie du Poussin, les perspectives lumineuses et savamment ordonnées de Claude Lorrain, mais c'était un art original, réellement français, miroir fidèle où se reflétaient tour à tour les mœurs et les physionomies de l'époque.

Borel, né à Paris vers 1743, est du nombre de cette série d'artistes intéressants de la deuxième moitié du xviiie siècle, dont les noms, bien connus des collectionneurs, ne se rencontrent dans aucun des recueils de biographies artistiques : M. Bellier de la Chavignerie seul, dans son intéressant essai sur *Pahin de la Blancherie, et le salon de la correspondance et des expositions d'objets d'arts* (Revue des Beaux-Arts, 1er mai 1859), en a parlé avec quelques détails ; suivant lui, Borel, à une époque où les artistes touristes ne fourmillaient point comme aujourd'hui, aurait pris part à l'expédition d'Amérique : *L'Amérique indépendante*, dessin gravé par Levasseur en 1778, serait un des souvenirs de cette fugue transatlantique.

Les deux premières expositions libres, sous la direction et le patronage de Pahin, eurent lieu en 1779 et 1780, à la *Maison-Neuve, rue de Tournon :* Borel, qui ne tenait en rien à l'Académie royale de peinture, saisit cette occasion de publicité et exposa :

En 1779 :

Deux portraits d'homme et de femme.

Jupiter et Io. — (Miniature.) — On voit que comme *Carême*, il transcrit le Corrége en dessus de tabatière.

Etude de vieillard, à la gouache.

Deux dessins coloriés représentant des *Bacchantes*.

Le Lait répandu. — La Précaution inutile ;

Deux dessins sur papier bleu, rehaussés de pastel.

Dix dessins pour servir à la nouvelle édition de *l'Amadis des Gaules* de M. le comte de Tressan.

Ces vignettes destinées à illustrer la réédition de romans de chevalerie, retrouvés dans les précieuses collections du Vatican, ne sont point les seules dans l'œuvre de Borel; *l'Innocence en danger*, gravée par Huot, en 1792, est la première estampe d'une suite pour *la Paysanne pervertie*, de Restif de la Bretonne.

En 1780 :

Deux dessins, représentant l'un : *Les Grâces portant un médaillon pendant que les Amours folâtrent autour d'elles*; l'autre : *Une Bergère tient une corbeille dans laquelle sont enfermés des Amours; un Berger vient furtivement lever le voile et les fait enfuir.*

Une Mascarade dans la rue Saint-Antoine, dessin à l'encre de Chine et colorié.

Outre les sujets galants gravés d'après Borel, une estampe de N. Ponce rappelle un curieux épisode de l'histoire des premiers temps de la révolution : *Les Dames Artistes ayant à leur tête la femme de Moitte* (le sculpteur probablement) *viennent le 5 septembre* 1789 *faire don de leurs bijoux à l'Assemblée nationale.*

Dans le *Manuel de l'Amateur d'estampes* de Ch. Le Blanc, sept pièces tant à l'eau-forte qu'à la manière noire, sont cataloguées sous le nom de Borel : 1. *Moïse frappant le rocher*, d'après le Poussin. — 2. *Hyder Ali corrigeant les Anglais.* — 3. *L'Amiral Rodney arrivant à Londres.* — 4. *Expérience aérostatique à Versailles en* 1783. — 5. *L'État actuel de l'Angleterre.* — 6. *Le Bonheur de l'Angleterre.* — 7. *Gillet (maréchal des logis.)* Quant à ce dernier sujet, il y a probablement erreur, car E. Voysard a gravé, d'après Borel, le portrait de *Gillet, maréchal des logis au régiment d'Artois;* un tableau de P. A. Wille, exposé en 1785 et représentant ce sous-officier *délivrant une jeune fille des mains de deux brigands*, avait mis ce personnage fort à la mode; Jean-Georges Wille, après avoir payé 1,600 livres l'œuvre de son fils, la grava et la dédia (1790) au roi de Prusse. Il existe encore deux autres portraits de Gillet, l'un par Dupin, d'après Desrais, l'autre gravé par Gaucher.

Borel a successivement habité à Paris, *rue Boucherat au Marais*, puis la *rue Pont-aux-Choux*, maison de M. Martin. Il vivait encore en 1810 et est probablement mort vers la fin de l'empire; une vingtaine de graveurs environ ont reproduit ses compositions.

ESSAI SUR L'OEUVRE GRAVÉ D'ANTOINE BOREL.

Anselin : *Vous avez la clef, mais il a trouvé la serrure; La faute est faite, permettez qu'on la répare.*

Baquoy (P.-Ch.) : *La Ruse d'amour.*

Dennel : *L'Abandon voluptueux.*

Dequevauvilliers : *L'Indiscret.*

François : *La Correction inutile. Le Faune séduit par les Plaisirs.* Deux pièces en couleur.

De Launay (Robert) : *Le Mariage conclu ;* pendant du *Mariage interrompu* d'Étienne Aubry, gravé par le même et dont l'original a figuré au salon de 1777.

Huot (Fr.) : *L'Innocence en danger*, 1792, première estampe de la suite de *la Paysanne pervertie.*

120 dessins à l'encre de Chine, par *Binet*, pour *la Paysanne* et *le Paysan pervertis* de Restif, ont été vendus 550 fr., en 1862, lors de la dispersion de la bibliothèque de M. de La Bédoyère.

Le voilà fait : scène dans le jardin du Palais-Royal.

Levaillé : *La Circassienne à l'encan*, en couleur ; *la Bascule*, grande pièce grivoise, représentant une fête de village, en couleur.

N. Pons : *Les Dames Artistes, ayant à leur tête la femme de Moitte, venant le 5 septembre* 1789 *faire don de leurs bijoux à l'Assemblée nationale.*

E. Voysard : *Gillet, maréchal des logis au régiment d'Artois.*

Vidal : *La Bascule*, sans doute le même sujet déjà reproduit par Levaillé. — Une épreuve vendue 20 francs, en mars 1859, à la salle Drouot.

AUTRES ESTAMPES D'APRÈS BOREL :

Vues de Paris ; Sortie du Coche ; Jardin du Palais-Royal ; Diane et Actéon ; Rendez-vous de chasse d'Henri IV.

M. de la Chavignerie cite encore les graveurs suivants, comme ayant travaillé d'après Borel : *H. Guttemberg*, *J. Couché*, *de Longueil*, *de Monchy*, *G. Marchand*, *Hémery*, *Delignon*, *Dambrun*, *Halbou*, *Jubier* et *Depeuille.*

Ce dernier ne doit être autre que l'éditeur de ce nom, demeurant en 1788, *rue Saint-Denis*, 416, et ayant plus tard supprimé le *Saint* de son adresse pour éditer la célèbre gravure en couleur de Debucourt : *La Promenade publique*, 1792. *Chez Depeuille, rue Denis ;* c'est de chez lui que sort aussi une pièce curieuse sur le Directoire : *Après le tirage au sort du 4 floréal an* v, *les quatre directeurs dont le nom vient de sortir de l'urne, exécutent une gigue désordonnée pour témoigner de leur joie.*

H. Vienne,
Capitaine aux chasseurs d'Afrique.

BIBLIOGRAPHIE.

Histoire de l'art pendant la révolution, considéré principalement dans les estampes. Ouvrage posthume de Jules Renouvier, suivi d'une étude du même sur J.-B. Greuze; avec une notice biographique et une table, par Anatole de Montaiglon. Paris, Ve Renouard.

Il manquait à l'histoire générale des Beaux-Arts, en France, l'histoire de la période comprise entre 1789 et 1804. Selon M. Renouvier, cela est dû à l'importance des événements politiques de cette époque : « La révo-
« lution qui termina ce siècle d'esprit philosophique, de sentiment na-
« turel, de mœurs légères, de réformes hardies, de renaissance antique,
« la révolution a laissé dans l'art une traînée en proportion avec son
« énergie; mais les faits politiques dont elle est remplie ont tellement
« occupé et ému ses historiens, qu'ils ont passé, sans les voir, devant ses
« monuments. » D'autres écrivains ont attribué cette lacune à une cause différente. Selon M. Quatremère de Quincy. « Les années de la révolution
« marquèrent un déplorable intervalle dans la région des Beaux-Arts.
« L'histoire ne s'arrête pas sur les ouvrages commandés par le même
« tourbillon qui les emporta avant qu'ils fussent terminés, et dont on
« essayerait inutilement, pour la gloire de l'artiste comme pour l'his-
« toire des arts de cette époque, de retrouver quelques traces. »

M. Delécluze n'est pas moins sévère, et M. le comte de Laborde, allant plus loin encore, accuse l'esprit révolutionnaire « d'avoir tué la poésie et les arts. » Je crois que toutes ces opinions sont trop absolues.

Il n'est pas possible surtout de dire, avec M. Renouvier, que la révolution a laissé dans les arts *une traînée* en proportion avec son énergie. Cette énergie, en effet, a été extraordinaire, tandis que les traces de la révolution dans le domaine des Beaux-Arts sont bien faibles, à moins que l'on n'entende par là l'esprit de destruction particulier aux masses en effervescence, et, dans ce sens, il faut avouer que *la traînée* est très-large. Mais ceci ne s'applique pas seulement à notre révolution; les iconoclastes dans les temps anciens, et les puritains en Angleterre, n'ont point été moins destructeurs des ouvrages d'art. Ainsi, sans rechercher la cause du peu d'attention que les historiens ont donné aux Beaux-Arts dans ces temps de trouble et d'anarchie, je constate le fait avec M. Renouvier lui-même, et je passe à l'examen de son livre.

Excepté ceux qui ont recherché les gravures historiques, je ne crois pas qu'il y ait un amateur qui puisse citer une belle gravure faite pendant la révolution. On aurait donc pu croire, au premier abord, que l'ouvrage de M. Renouvier ne serait qu'une doublure incomplète du travail que M. Hennin prépare sur les pièces historiques de cette époque. Il suffit de lire quelques pages de l'histoire de l'art pendant la révolution pour être désabusé ; c'est, en effet, beaucoup plus l'histoire des artistes que l'histoire de leurs travaux. Ce sont de bonnes et nombreuses biographies, un peu passionnées quelquefois, selon que l'artiste est plus ou moins sympathique à l'auteur, mais toujours intéressantes. Chaque biographie est accompagnée de la description de plusieurs des productions du peintre ou du graveur ; ce n'est point une description sèche et minutieuse comme il conviendrait de la donner dans un catalogue, mais c'est une appréciation tout artistique faite avec goût et simplicité. Les subdivisions admises par M. Renouvier, pour l'exécution de son travail, l'ont amené à traiter des sujets qui ne se rattachent à l'histoire des arts que d'une manière indirecte, comme sont les fêtes nationales, les costumes, le calendrier, etc., etc. ; et il le fait d'une manière qui ne laisse pas un instant le lecteur indifférent, tout en ayant un autre avis que le sien. Voici la description qu'il donne d'une des fêtes dont la révolution a été prodigue.

« Au milieu de l'enthousiasme produit par la *Fête des Arts*, des « antiquaires et des artistes s'émurent à la pensée de ce grand déplace- « ment des monuments de l'Italie ; mais ces plaintes étaient de celles que « tout progrès arrache aux amis du passé. L'Italie qui les avait laissé « détruire ou transporter de ses places publiques et de ses églises dans « les musées, et qui n'en pouvait plus produire de semblables, était « alors moins digne de les apprécier et de les posséder que la France, « au sein de laquelle vivent maintenant les écoles les plus florissantes. « Quel pays pouvait d'ailleurs les fêter comme ils le furent à Paris les « 9 et 10 thermidor de l'an VI ? Les jeunes artistes verront-ils jamais « pareille solennité ? Un cortége en trois divisions : la première, pour « l'histoire naturelle, où les professeurs administrateurs du Muséum « d'histoire naturelle et les élèves et amateurs escortaient dix chars « portant des minéraux, des pétrifications, monuments de l'antiquité « du globe, des végétaux, des graines étrangères, des animaux féroces, « des chameaux et dromadaires, des outils et instruments d'agriculture ; « la seconde, pour les livres, manuscrits, médailles et caractères « d'imprimerie orientale, où les députations des sociétés libres, les « conservateurs des bibliothèques, les professeurs de l'École polytech- « nique et du Collége de France escortaient six chars contenant les « manuscrits, livres rares et médailles, terminés par le buste d'Homère ; « la troisième, des Beaux-Arts, avec des bannières où se lisait : *Ils sont* « *enfin sur une terre libre*, où les jeunes artistes, les artistes lauréats,

« les administrateurs des Musées, les professeurs des écoles publiques « escortaient trente chars sur lesquels étaient placées les statues antiques « les plus célèbres : *Apollon et Clio*, *l'Amour et Psyché*, *la Vénus du « Capitole*, *le Laocoon*, *l'Apollon*. Des tableaux en deux groupes; l'école « romaine, Raphaël et Dominiquin; l'école vénitienne, Titien et Paul « Véronèse, et le buste de Brutus. »

On sait comment on nous a dépouillés de toutes ces richesses acquises au prix de notre sang.

Il y eut bien d'autres fêtes, parmi lesquelles je mentionne seulement *la Fête du Salpêtre*. M. Renouvier les cite et les décrit, ainsi que les cérémonies du culte des Théophilanthropes. Parmi toutes ces fêtes, celle qui fut la plus *fêtée*, fut la fête de *la Paix générale*, célébrée le 18 brumaire an X, sous le consulat. On était las en effet des batailles de toutes sortes; assez de sang avait été versé, et les étrangers, au moins ceux qui avaient pris directement part à la lutte, comme nous-mêmes, n'aspiraient plus qu'au repos. Toutes ces choses sont connues et cependant on les relit encore avec intérêt.

Ailleurs, l'auteur cherche à réhabiliter les *Déesses de la Raison;* mais je doute qu'il trouve beaucoup de lecteurs de son avis. « On vit, en « novembre 1793, Mlle Maillard, de l'Opéra, qui de toutes les femmes en « évidence passait pour avoir la tête la plus admirable et la plus magni-« fique stature, tenir, à Notre-Dame, la place de la Déesse de la Raison. « Elle parut sur l'autel, au sommet de la montagne dressée dans le « chœur, et fut portée, au milieu d'une procession de jeunes filles, vêtue « d'une longue tunique blanche avec ceinture de pourpre, et d'un manteau « d'azur, la chevelure retenue par un bonnet rouge et le bras armé d'une « pique. D'autres femmes remplirent le même rôle dans diverses églises « de Paris; Sophie Momoro à Saint-André des Arts; Mlle Aubry de l'Opéra, « à Saint-Eustache; Julie Candeille, à Saint-Gervais, et bien d'autres que « l'on n'a point nommées. Des personnes timorées se sont fort scandali-« sées de ces faits; des émigrés ont même raconté que Mlle Maillard avait « été exposée nue dans le temple, et des écrivains courant après la « phrase ont avancé que Mme Momoro avait paru dans un costume dia-« phane qui laissait surprendre tous les secrets de sa beauté. Mais ces « détails sont controuvés. Grégoire lui-même, dans son indignation contre « les fêtes de la Raison, qu'il avait vues, ne les a point admis. Même après « que le culte de la Raison eut disparu, compromis par des énergumènes « et honni par Robespierre, l'usage resta, dans plusieurs fêtes de la Répu-« blique, de représenter en personne la Liberté, l'Égalité et la Fraternité. « A Paris, ce rôle échut à des actrices. En province, il fut souvent rem-« pli par des femmes d'une considération plus sérieuse, par des bour-« geoises estimées et par des dames ci-devant nobles. En Hollande, elles « ne craignirent pas d'être nommées; on sait qu'à l'inauguration de la

« République batave, les déesses de la Liberté furent Mme Van der Meer, à « la Haye et Mlle Thoen à Utrecht. »

Il faut lire encore les articles sur le calendrier, sur le bonnet rouge, sur le costume des hommes et des femmes, sur les caricatures. Le second volume est terminé par une étude sur Greuze.

Ce qu'il est impossible de louer, c'est la division de l'ouvrage. Il n'y a là, évidemment, aucune disposition raisonnée; les cartes ont été inscrites comme elles se sont présentées, et l'éditeur, M. de Montaiglon, a beaucoup trop respecté le manuscrit de l'auteur. Heureusement une excellente table, faite par l'éditeur, remédie à ce défaut au moins pour l'usage. Si je ne craignais de passer pour trop difficile à contenter, je dirais aussi que je voudrais moins d'obscurité dans le langage et plus de correction dans le style. On n'est pas toujours sûr de saisir la pensée de l'auteur, en lisant ces phrases entortillées sans construction logique. Mais ce serait accorder plus d'importance qu'il ne convient, à ces choses très-secondaires dans le fond, que de s'y arrêter un instant de plus. Je ne puis cependant m'empêcher de déplorer cette négligence, trop commune à ceux qui écrivent sur les beaux-arts. Je suis certain que ce n'est point impuissance, mais ce dédain de la forme dans des questions d'art, où la beauté de la forme joue un si grand rôle, me paraît venir fort mal à propos.

F.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Tableau qui a appartenu à Molière, avec une inscription de sa propre main. — Le Gibet de Montfaucon. — Lettre du peintre Antoine Renou. — Nécrologie.

⁂ L'histoire de l'art a quelque chose à prendre dans la plupart des livres historiques ou littéraires qui se publient; à plus forte raison, quand l'auteur s'est déjà occupé de recherches sur les arts et les artistes. Ainsi, M. Édouard Fournier, qui vient de publier un excellent livre, aussi neuf qu'ingénieux, aussi remarquable par la forme que précieux par le fond : *Le Roman de Molière* (Paris, Dentu, 1863, in-12) ne pouvait négliger de rattacher à son sujet quelques bonnes pages sur une question d'art. Nous citerons, une autre fois, un morceau très-étudié, relatif aux portraits de Molière, peints et gravés; aujourd'hui, transcrivons un passage qui nous fait connaître un des tableaux que possédait Molière, qu'il faut placer au nombre des *curieux* de son temps.

« Nous avons dit que Molière avait chez lui tapisseries, miroirs et tableaux. C'est un de ceux-ci que l'on retrouva au mois de mars 1840. Une marchande de vieilles peintures, de la rue d'Anjou-Dauphine, Mme L. Deleuze, le gardait depuis quelque temps, sans beaucoup s'inquiéter de sa valeur, qui ne lui paraissait pas considérable. Cette toile, de 18 pouces de haut sur 15 de large, où la figure de saint Jean-Baptiste domine dans une sainte Famille, n'était pour elle, et pour ceux à qui elle l'avait fait voir, qu'une assez faible composition dans la manière la moins soignée de Sébastien Bourdon. Elle n'avait pas trouvé d'acheteurs et gardait le tableau. Un jour, en le nettoyant, elle arracha sur le revers quelques bandes de papier qui tombaient en lambeaux, et mit ainsi à découvert sur la traverse supérieure, un fragment de parchemin, portant quelques lignes écrites à la main. Elle se hâta de lire et voici ce qu'elle lut :

« *Donné par mon ami Seb. Bourdon, peintre du roy et directeur de l'Academie de peinture, Paris, ce vingt-quatrième de juin mil six cent septante.*

J.-B. P. Molière. »

« C'était un cadeau que Bourdon, depuis longues années l'ami de Molière et plus tard son voisin, lui avait fait, le jour de sa naissance, à la Saint-Jean de 1670.

« Le bruit de la précieuse trouvaille se répandit et n'éveilla pas moins le doute que la curiosité. Beaucoup crièrent à la supercherie, en s'armant surtout de quelques différences existant entre l'écriture de l'inscription et les signatures de Molière déjà connues; mais dont il était pourtant facile

de se rendre compte, lorsqu'on songeait que Molière alors dut écrire là sur du parchemin revêche et non sur du papier glissant. La différence de la matière sur laquelle les lignes étaient tracées avait seule fait la différence de l'écriture.

« L'expert, M. Fontaine, appelé à donner son avis, conclut dans un sens favorable, et il fut avéré, pour les gens de bonne foi, que l'on avait retrouvé du même coup trois lignes de la main du grand homme, et l'un des tableaux qui ornaient sa chambre. »

⁂ L'archéologie est une des branches plus ou moins parasites des beaux-arts. On ne sera pas surpris de nous voir signaler à la curiosité de nos lecteurs un petit livre de M. Firmin Maillard, intitulé : *Le Gibet de Montfaucon* (Paris, A. Aubry, 1863, in-12). Ce gibet, qui a subsisté pendant plus de trois siècles sur un tertre, aujourd'hui disparu, à l'extrémité du faubourg Saint-Martin (rue de l'Hôpital-Saint-Louis) n'était pas, à vrai dire, un monument d'art. Sauval l'a décrit tel qu'on le voyait encore à l'époque de la Ligue; « c'était une masse de pierres, surmontée de seize piliers : on y arrivait par une rampe faite de pierres assez larges et que fermait une porte solide. Cette masse avait la forme d'un parallélogramme; elle était haute de deux ou trois toises, longue de six à sept, large de cinq à six, et composée de dix ou douze assises de gros quartiers de pierres bien liées et bien cimentées. Les piliers étaient gros, carrés, et chacun avait trente-deux ou trente-trois pieds de hauteur. Pour joindre ensemble ces piliers et y attacher les corps des suppliciés, on avait enclavé dans leurs chaperons, à moitié de leur hauteur et à leur sommet, de grosses poutres de bois qui traversaient de l'un à l'autre et supportaient des chaînes de fer d'un mètre cinquante de longueur. Contre ces piliers étaient toujours dressées de longues échelles, destinées à monter le patient au gibet. Au milieu de la masse sur laquelle se trouvaient les piliers, était une cave, disposée pour recevoir les corps des suppliciés qui devaient y rester jusqu'à destruction entière du squelette. » Que si nos architectes avaient un gibet à élever quelque part, ils pourraient se guider et s'inspirer d'après cette description monumentale. L'ouvrage de M. Firmin Maillard nous raconte l'histoire de ce gibet, qui avait quelquefois une centaine de pensionnaires dansant à tous les vents et faisant la grimace aux passants. On ne possède malheureusement aucun *pourtrait* d'un des plus célèbres monuments du vieux Paris. Ah ! si l'on avait eu un bourreau tant soit peu artiste, peintre ou graveur ! Le bourreau de Paris qui pendait les gens à la fin du XVIIe siècle, était pourtant un amateur fanatique de peinture.

⁂ Une lettre du peintre Antoine Renou, publiée dans le *Journal de Paris*, année 1780, p. 559, nous fournit des dates précises sur la mort

de trois artistes omis dans les biographies. Voici cette lettre intéressante, adressée aux auteurs du journal :

« MESSIEURS,

« L'Académie royale de peinture et sculpture vient de perdre, presque en même temps, trois de ses agréés. La classe des agréés est composée de ceux des artistes qui, ayant prouvé leur capacité par des ouvrages qu'ils ont soumis au jugement de cette compagnie, n'ont point encore exécuté leurs morceaux de réception, pour être déposés dans les salles de l'Académie.

« M. Hoffman, né à Oreto, en Suède, peintre d'histoire. Il était peu connu dans cette capitale, parce que, immédiatement après son admission à l'Académie, en 1770, il a reporté et exercé ses talents à Stockholm, où il est mort au mois de mars de cette année, dans la cinquante-cinquième année de son âge.

« Dans le même mois et au même âge, est mort, à Paris, M. de La Rue, peintre de batailles, frère du sculpteur. En 1755, où ce peintre fut agréé, il donna les plus grandes espérances; mais tout à coup il quitta les arts et le monde, où il ne vivait, depuis longtemps, que comme n'y étant plus.

« Mais la perte la plus sensible est celle de M. Théaulon, né à Montpellier, peintre dans le genre des sujets familiers. Il s'était particulièrement distingué, au salon de 1777, par plusieurs tableaux, et surtout celui de *la Mère sévère*, qui fait mettre des sabots à sa fille, pour la punir d'avoir accepté un bouquet d'un jeune homme, et de s'en être parée. Depuis, la faiblesse de sa santé avait suspendu ou, du moins, ralenti ses travaux ; il avait cherché à se rétablir en respirant l'air natal, mais la mort l'attendait à son retour à Paris, où elle vient de le moissonner à trente-six ans.

« Ce jeune artiste faisait espérer qu'il joindrait un jour à une couleur légère et transparente de la fermeté et de la vigueur, ainsi que plus de correction encore dans le dessin. Ses talents, qui n'ont pas eu le temps d'acquérir une pleine maturité, le font regretter de la compagnie à laquelle il appartenait ; son honnêteté et la douceur de ses mœurs rendront son souvenir toujours cher à ses amis et à ceux qui l'ont connu.

« Je vous prie d'insérer ma lettre et de me croire, etc.

« RENOU.

« Secrétaire-adjoint de l'Académie de Peinture. »

*** Un de nos paysagistes les plus distingués, M. Léon Villevieille, est mort à Paris, le 29 juin dernier, des suites d'une affection de poitrine. C'est une perte véritable pour les arts. Le talent fin, délicat, poétique de M. Villevieille lui avait fait une place à part, et les vrais connaisseurs appréciaient, depuis plusieurs années déjà, le mérite de sa peinture.

M. Villevieille n'avait pas trente-sept ans. Son nom restera cependant dans l'histoire de l'art contemporain.

*** Un statuaire belge des plus distingués, M. J.-B.-J. De Bay, conservateur des antiques au Musée impérial du Louvre, est mort à Paris le 14 du mois de juin, dans sa 84e année.

Joseph De Bay naquit à Malines le 16 octobre 1779. Entraîné par une vocation irrésistible, il quitta ses foyers, très-jeune encore, pour aller se former en France à l'étude des maîtres. Après avoir obstinément lutté, avec autant d'ardeur au travail que de foi dans l'avenir, contre les obstacles dont sa route était semée, le jeune artiste vit la fortune sourire à ses efforts. Sa réputation grandit avec son talent et se soutint, brillante et incontestée, pendant une très-longue carrière. De Bay aborda les divers genres de la statuaire avec un égal succès. Il excella dans la sculpture monumentale, et, parmi les nombreuses productions de son ciseau, on compte des monuments élevés dans plusieurs villes de France. La ville de Malines, à son tour, lui confia, en 1853, l'exécution de la statue qu'elle voulait ériger à son célèbre architecte-sculpteur Fayd'herbe, et cette statue est un chef-d'œuvre. M. De Bay garda toujours un vif attachement à sa ville natale, et il fit don à l'Académie et au Musée de Malines de plusieurs œuvres très-estimées. Aussi le conseil communal lui décerna-t-il en 1859 une médaille d'or, comme témoignage de bon souvenir et d'admiration. Cet amour de l'art, ce sentiment élevé du beau, qui lui avaient valu tant d'heureuses inspirations, De Bay les conserva jusqu'à son dernier jour. Il venait de finir, pour l'Exposition des Beaux-Arts de Malines, un groupe dont le sujet se rapporte à l'origine de Rome, et déjà l'envoi était annoncé; mais la triste nouvelle de la mort de l'artiste devait malheureusement précéder l'arrivée de son ouvrage.

M. De Bay était membre de l'Académie royale d'Anvers, chevalier de la Légion d'honneur depuis 1824, et décoré de l'Ordre de Léopold.

AVERTISSEMENT.

La traduction en vers de *la Peinture*, que nous avons publiée dans notre précédent cahier, a été imprimée sur une copie si défectueuse et tellement illisible que nous avons été forcés de laisser à l'intelligence du lecteur le soin de corriger quelques fautes qui, parfois, semblent dénaturer le sens. Nous rectifierons seulement, page 95, ligne 36, un vers que la prosodie condamne et qu'on doit vraisemblablement rétablir ainsi :

Ne suivez ni votre art, ni vos combinaisons.

LA COLLECTION

DES

EMPREINTES DE SCEAUX

DES ARCHIVES DE L'EMPIRE

ET SON INVENTAIRE.

L'étude des sceaux créera une science lorsque tous ses éléments auront été réunis, classés, décrits et mis libéralement à la disposition des hommes studieux. Jusqu'à présent, c'est à peine si elle a un nom (1).

Cette science, pour une époque limitée entre le VIIe et le XVIe siècle, est certainement aussi importante, aussi instructive et plus variée que la numismatique, qui en est la copie attardée, effacée et presque muette. Recueillir des monnaies, des méreaux, des jetons, c'est sans doute apporter des secours à l'érudition; mais peut-on comparer cet auxiliaire de l'histoire à la sigillographie?

Sous le rapport de l'art, la numismatique est inférieure aux productions les plus ordinaires de la sculpture. Dans ce beau XIIIe siècle, qui semble avoir inspiré l'art tout entier jusque dans ses ramifications les plus humbles, les tailleurs de monnaies restent sourds à son appel; c'est plus tard qu'ils empruntent timidement, gauchement, quelques types à leurs confrères les graveurs de sceaux. Ceux-ci s'étaient efforcés, dès le XIe siècle, de

(1) A vrai dire, elle a deux noms : *sphragistique* et *sigillographie*. J'ai adopté le moins barbare. Le Dictionnaire de l'Académie n'admet ni l'un ni l'autre. En Allemagne, on se sert de préférence du mot de sphragistique; en France, on tient pour sigillographie; cependant, il y a peu d'années, les amateurs ont formé une *Société de Sphragistique*, et M. Bouillet, dans ses célèbres dictionnaires, ne connaît que la sphragistique. Le numismate M. Hucher, pour tout concilier, intitule un récent mémoire : *Sigillographie du Maine, précédé d'un aperçu sur la Sphragistique*, et MM. A. Chassant et P. J. Delbarre annoncent que leur *Dictionnaire de Sigillographie réunira toutes les notions de la Sphragistique.*

transporter les progrès de la sculpture dans leurs petits cadres; et à partir du XIIᵉ, sans discontinuer, jusqu'au XVIᵉ ils traduisent, dans le style de leur temps, toutes les beautés de l'art.

Pourquoi cette infériorité de la monnaie comparée aux sceaux? Ne l'attribuons pas à la supériorité d'un corps de métier sur l'autre, car si, dans quelques grandes villes, des artistes, appliqués exclusivement à l'exécution des sceaux, ont pris le titre de graveurs de sceaux, partout ailleurs les orfévres ont suffi à la tâche des deux spécialités; et de leurs ateliers, qui étaient à la vérité l'école presque unique des architectes, des peintres et des sculpteurs, sont sortis, à la fois, les tailleurs des monnaies et les graveurs de sceaux; seulement, tandis que, pour produire un sceau, l'artiste était stimulé par la liberté laissée à son imagination et par un salaire d'autant plus généreux qu'il était plus facilement concédé par la vanité satisfaite; pour graver une monnaie, au contraire, tout était obstacle à l'inspiration, rien ne favorisait l'expansion du talent. Aux conditions désavantageuses d'un relief à peine sensible, qui devait se produire sur un flan très-mince et se prêter à l'empilage des pièces, s'ajoutait la nécessité de suivre, au moins dans sa donnée principale ou dans son aspect général, un type ancien qui facilitait la circulation d'une monnaie, trop souvent altérée, qu'on aurait été tenté de contrôler si elle avait accusé sa nouveauté. Et je ne veux pas omettre, parmi les raisons qui ont contribué à rendre la monnaie inférieure aux sceaux, l'espèce de somnolence officielle de graveurs en titre d'office, jouissant de traitements fixes et travaillant obscurément à une besogne monotone. Cette même infériorité se retrouve, avec les mêmes causes, dans la gravure des matrices des sceaux destinés à sceller en plomb les bulles pontificales; rien de plus barbare, dans son archaïsme hébété, que ces deux têtes de saint Pierre et de saint Paul qui traversent plusieurs siècles et tout le brillant *cinque cento,* sans varier d'un trait.

Mais à quelle fin me donnerais-je l'apparence de vouloir déprécier la numismatique pour relever la sigillographie, quand j'ai la conviction que, loin d'être deux rivales qui se jalousent, ces sciences sont deux sœurs qui doivent s'entr'aider? Déjà depuis longtemps l'étude des sceaux a rencontré ses premiers protecteurs parmi les numismates, qui, pour en enrichir leurs cabi-

nets, disputaient aux fondeurs les matrices de sceaux, aux fabricants de bougies les sceaux originaux en cire; qui acquéraient, pour leurs bibliothèques, tous les ouvrages ornés de planches représentant des sceaux, et qui s'appliquaient à démontrer que la numismatique puise dans la sigillographie les vrais types monétaires, les armoiries entièrement développées, et, dans le contenu des documents datés auxquels les sceaux sont appliqués ou appendus, la précision historique, qui manque presque toujours aux monnaies.

Examinons brièvement quels sont aujourd'hui les titres de la sigillographie à l'attention des érudits.

Par l'importance du rôle qu'ils ont joué pendant une longue suite de siècles et par l'intérêt des représentations qu'ils nous transmettent, les sceaux ont deux significations distinctes : ils sont un élément essentiel de la diplomatique et en même temps une ressource précieuse de l'archéologie.

La diplomatique trouve dans les sceaux des notions aussi utiles que dans les chartes : elle a donc étudié leur origine, les variations dans le mode de leur emploi, leurs modifications de composition et de forme, de telle sorte qu'elle leur a rendu, en partie, cette fonction officielle qui a consisté et qui consiste encore à authentiquer les actes vrais et à faire reconnaître les actes faux. D'un autre côté, les légendes des sceaux constituent une épigraphie spéciale qu'on peut rattacher à la paléographie générale, si l'on fait la part des caprices du graveur et des exigences de la forme du sceau : les diplomatistes ne leur ont pas accordé toute l'attention qu'elles méritent, et il sera facile de démontrer que ces légendes ajoutent, même après la lecture de l'acte auquel le sceau est attaché, des renseignements sur le nom, les titres et les droits du personnage ou de l'autorité dont il émane.

Pour compléter, à ce point de vue particulier, l'étude de la sigillographie, et lui donner sa véritable portée, il a manqué aux diplomatistes une exposition synoptique qui leur permît, au moyen de rapprochements et de comparaisons, de suivre chronologiquement les modifications et les variantes de caractères employés dans la légende; les Archives de l'Empire la leur offriront.

L'archéologie trouve dans les sceaux une classe de monuments qui lui apporte un genre d'assistance qu'aucune autre ne saurait

lui procurer au même degré, et cela à quelque point de vue qu'on se place ; que ce soit l'histoire de la glyptique, de l'architecture, du costume sacerdotal et civil, des armures, des ustensiles de la vie privée et des instruments de métiers ; que ce soit la topographie des villes, des châteaux et des établissements religieux ; l'iconographie des personnages et l'iconologie sacrée ; la symbolique et les légendes ; que ce soit enfin le blason : en tous ces intéressants sujets d'étude, les sceaux fournissent des notions qui ont une date authentique, une origine certaine, une localité précise (1). Est-il besoin de faire ressortir cet avantage inappréciable ? La tâche serait trop facile.

La gravure des sceaux a été la continuation de la glyptique des anciens, comme la gravure de nos monnaies a été primitivement la singerie des médailles grecques et romaines que le commerce faisait circuler dans les Gaules. Tant qu'on se sentit inhabile à graver des sceaux, on se servit d'intailles antiques entourées de légendes appropriées à l'usage qu'on en faisait, et l'on a continué à sceller avec ces belles têtes de Jupiter ou de Bacchus, avec ces gracieuses fables de Léda ou de Ganymède, alors qu'on gravait déjà à leur imitation des sceaux qui, dès la fin du XII[e] siècle, devinrent eux-mêmes des chefs-d'œuvre. J'ai dit *imitation*, mais je m'empresse de rétracter ce terme, s'il doit signifier que la gravure des sceaux a été la copie de la glyptique antique ; il n'en est rien : c'est un mode différent et des principes tout autres, ou plutôt c'est une même pratique modifiée par l'absence de tout principe et par l'introduction de caprices de tous genres. Le moyen-âge a pris, comme lui appartenant, l'héritage de ses devanciers ; architecture, sculpture, peinture, gravure, il n'a rien répudié, il a tout accepté, il s'est assimilé ses emprunts dans une forme entièrement nouvelle ; ainsi de la gravure des sceaux, qui est à la glyptique des anciens ce que l'architecture gothique est à l'architecture antique.

De même que les arts ont eu leurs écoles distinctes en tous

(1) Je me tiens à l'usage général du sceau, qui est tout personnel, et au sceau lui-même, qui est presque toujours contemporain de l'acte qu'il authentique. Il y a des nuances et des exceptions. Un roi a pu successivement, pendant son règne, faire graver plusieurs sceaux ; des villes, des établissements religieux, des juridictions, ont conservé l'usage du même sceau à travers plusieurs générations, ou l'ont fait graver de nouveau en imitation archaïque.

pays et dans les différentes provinces d'un même pays, de même la gravure des sceaux offre un caractère particulier suivant les contrées et les époques où on l'a pratiquée. Elle n'a pas été astreinte, comme la gravure de monnaie, à perpétuer servilement les types ; mais elle a eu sa mode d'archaïsme, son respect pour certaines attitudes traditionnelles et ses conventions héraldiques, qui, toutefois, n'ont pas été assez absolus pour effacer, dans un relief aussi accentué que la sculpture, ce qui est pour ainsi dire plus fort que l'homme lui-même : le style propre au temps, le faire particulier aux graveurs, les modes de costume et les fantaisies de celui qui pose pour son portrait, autant de caractères distinctifs, qui permettent de classer les sceaux suivant leurs mérites de composition et d'exécution. On peut affirmer que nous n'avons été surpassés dans la gravure des sceaux par personne; mais, tandis que la France brillait de ses plus grandes qualités à Paris et dans les provinces du Nord, dans le Midi elle était aussi lourde et empruntée que l'Espagne et le Portugal. L'Angleterre, depuis l'antiquité jusqu'à la fin du dernier siècle, a eu des orfévres de talent ; l'orfévrerie a été son art de prédilection, et la gravure des sceaux a participé à cette faveur. Ils sont cependant plus remarquables par les finesses de l'outil que par la hauteur du style, par l'exécution des détails que par le caractère monumental de l'ensemble. La Flandre lui est supérieure par l'élégance et le sentiment artiste; rien de plus distingué que les sceaux des ducs de Bourgogne, dans lesquels les Arnoul Clotin, Thieri van Staveren, Jean de Helle, graveurs admirables que j'ai eu le bonheur de sauver de l'oubli (1), ont si bien exprimé la physionomie de cette race élégante, fastueuse et remuante. L'Allemagne, par l'introduction d'infinis détails, dont le charme ne dissimule pas l'abus, altère le caractère monumental que nous avons su conserver à la gravure des sceaux. L'Italie n'entre pas en lice.

Ce n'est pas seulement l'histoire de la glyptique, depuis le VIIe siècle, c'est-à-dire, depuis le moment où les traditions anti-

(1) Voyez les tables méthodiques à la fin des trois volumes de l'ouvrage intitulé : *Les Ducs de Bourgogne*, Paris, 1849. — Depuis cette époque, M. Pinchart a publié un excellent ouvrage sur les graveurs de médailles, de sceaux et de monnaies des Pays-Bas. C'est un livre, comme il sait les faire, rempli de documents inédits et d'observations intéressantes.

ques s'effacent complétement, que présente la série générale des sceaux, c'est l'enseignement le plus fécond pour l'historien de cet art et pour le graveur qui s'y applique. L'un et l'autre constateront que la gravure des sceaux (1), dès les XIIIe et XIVe siècles, approche de la grande facture des intailles et des médailles antiques, et réunit même des qualités de vie, de mouvement, de variété et surtout de vérité, que l'antiquité n'a pas dépassées. Je pourrais citer des chefs-d'œuvre (2), je laisserai à chacun le plaisir de les découvrir; je me contenterai, pour montrer l'élévation de cet art, de signaler la beauté et le charme qu'offrent des fragments de sceaux mutilés; il est telle figure coupée à mi-corps, tel sceau équestre qui n'a conservé que le poitrail d'un cheval et les jambes de son cavalier, telle femme dont on ne retrouve que les vêtements flottants, qui charment les yeux et par ce qu'ils montrent et par ce qu'ils laissent deviner; on rêve, comme en admirant un fragment de camée ou de métope, à cette œuvre dans sa nouveauté, au siècle qui l'a vue naître, aux grands artistes qui ont le pouvoir, avec une parcelle de leurs créations, de faire écho dans nos âmes à travers les siècles. Là est la marque d'un art supérieur.

Pourquoi donc, parvenue à cette élévation, la gravure en médailles s'est-elle abaissée à mesure que les procédés de fabrication gagnaient en perfection? Monnaies, médailles, pierres gravées, cachets qui remplaçaient les sceaux, toutes ces œuvres semblent avoir passé sous un même niveau qui amoindrit, dessèche, ôte le charme et la vie. Je ne vois d'explication possible

(1) La gravure en creux sur métal, destinée à servir de matrice, est un travail spécial d'orfévrerie qui n'avait pas de nom pour le moine Théophile, le grand artiste universel du XIIe siècle. Il se sert de l'expression *in similitudine sigillorum*. Il faudrait donc croire que la glyptique antique fut imitée d'abord à l'usage des sceaux et passa ensuite à la gravure en creux de tous les genres de matrices employées par l'industrie. (Voir les débuts du chapitre LXXIV : *De opere quod sigillis imprimitur*.)

(2) Je ne voudrais pas que mes paroles allassent au delà de mon sentiment. Tout est relatif; le beau du moyen-âge n'est pas le beau de l'antiquité. Quant à mon opinion, ce n'est pas l'effet d'un engouement récent, je l'ai toujours professée, et, il y a une dizaine d'années, j'écrivais : « L'histoire de la sculpture doit appeler à son aide la gravure des sceaux, qui comble bien des lacunes. Ces monuments sont tous d'une date certaine, et quelques-uns d'une beauté de composition, d'une perfection de travail qui font l'admiration de l'homme de goût » (*Glossaire*, au mot SCEL.)

à cette décadence que dans un amoindrissement général du goût, qui fit que public et artistes s'éprirent à la fois d'une exécution mesquine, sèche et proprette, favorisée par la précision des nouveaux balanciers. Si la gravure en médailles, presque annulée de nos jours, a quelque chance de reprendre à la vie, au style, à l'ampleur monumentale, c'est en puisant aux deux sources fécondes de l'antiquité et du moyen-âge. Imiter les médailles d'Alexandre, des Ptolémées, des villes de la Grande Grèce, copier les sceaux de Philippe le Hardi, de Philippe le Bel, de Jeanne de Valois, de Charles V, c'est manquer à la mission de l'art, qui est de créer; mais avoir sous les yeux ces beaux modèles, s'inspirer de leurs qualités pour les unir dans une heureuse combinaison qui réponde aux tendances de notre époque, à nos goûts, et qui s'accommode aux nouveaux procédés de fabrication, c'est comprendre ce qu'il y a de fécond dans ces études rétrospectives.

Je ne ferai mention qu'en passant de l'usage de sceller avec des pierres antiques, qui fut général aux débuts de la monarchie, et qui s'est continué exceptionnellement, par fantaisie particulière, jusqu'à l'époque de la Renaissance, où il reprit une faveur unanime. Enchâssées dans leurs bagues primitives, sur lesquelles on avait gravé la légende, ou encastrées dans des matrices de sceaux dont elles formaient, soit le centre, soit une place particulière, ces pierres antiques sont assez variées pour que leurs empreintes apportent à la glyptique antique un secours notable. Les Archives de l'Empire en possèdent plus de deux cents.

L'architecture du moyen-âge a ses grands édifices pour faire son histoire, et cependant, celui qui se chargera de l'écrire ne devra pas négliger les sceaux. Dans leurs cadres restreints, ils offrent mille détails qu'on rencontre dans les monuments, mais qu'on n'avait su classer, faute de pouvoir leur assigner une époque certaine. Plus d'une question d'origine trouve sa solution dans la forme d'une arcade, dans la première apparition d'un détail et peut-être même dans les représentations de villes, de châteaux, d'églises, ainsi que dans les parties qui les symbolisent: une porte, un donjon, un clocher. Quoique en petit, quoique l'ouvrage d'orfévres dont on ne peut attendre une rigide précision architecturale, ces représentations prêteront à des conjectures fécondes sur les transformations de l'architecture depuis le style

roman jusqu'à l'époque de la Renaissance. Les déductions n'ont plus à se méfier de la subtilité, qui est leur faiblesse, quand elles s'appuient sur des productions contemporaines à date authentique; toutefois, je le répète, car il faudrait se méfier de l'engouement propre aux études spéciales, l'orfévre qui gravait les sceaux, quoiqu'il représentât au moyen-âge l'homme universel et l'artiste par excellence, n'était pas architecte, et, de l'architecture, il ne pouvait rendre que l'aspect général, la physionomie et les détails. Les sculptures en ivoire et en bois ont, comme art sérieux, la même autorité restreinte que les sceaux; c'est plutôt de l'ornementation que de l'architecture proprement dite, et les sceaux leur sont supérieurs parce qu'ils portent avec eux une date, une localité et une certitude d'origine. Les monnaies ont bien les mêmes indications précises, mais elles n'offrent ces détails d'ornementation qu'à partir du xiv[e] siècle et dans des proportions microscopiques.

Le costume du moyen-âge nous est connu par la statuaire, par l'ornementation sculptée des édifices, par les vitraux des églises, par la peinture et la broderie. Pour tous ces monuments de l'art, il manque la connaissance du moment où ils ont été exécutés et, dans une question de mode, il n'est pas indifférent de fixer, je ne dirai pas à un siècle près, mais à un an, mais à un mois, telle modification dans la forme et dans la manière de porter le costume sacerdotal et civil, les armures de combat et de parade, les harnachements de guerre et de tournoi. Je n'ignore pas que les dalles et les plaques funéraires ont fourni quelques renseignements du même genre appuyés sur des dates précises, mais ces monuments sont peu nombreux (tandis que les sceaux sont innombrables) et ils représentent le mort couché, les mains jointes, dans une attitude uniforme consacrée par une étiquette invariable. Ces représentations n'ont donc pas la vie et la variété qui caractérisent les sceaux, et, dans leur exactitude même, il y a toute la différence du soin de prédilection qu'on met à son propre portrait, à l'insouciance qu'on ressent quand il s'agit de faire représenter une personne étrangère et un mort. C'est évidemment à cette circonstance qu'il faut attribuer ces sceaux, pour ainsi dire intimes, qui tranchent sur la donnée générale héraldique, comme étant les produits d'une volonté directe et d'un caprice personnel: ce sont à la fois des œuvres d'art et des portraits ressemblants.

L'artiste y admirera l'élégance des formes, la souplesse des étoffes, l'aisance des costumes et des armures, l'exactitude des détails, tout un ensemble de réalisme minutieux qui fait l'illusion de la réalité même et donne à ces petites figures l'apparence de grandes statues.

Cette exactitude s'étend à tous les détails de la vie privée et nous offre l'image des modifications subies par la société. De même que le siége se fait fauteuil sous nos yeux et devient trône; que le cheval, paré d'abord de ses beautés naturelles et harnaché d'une simple bride, accepte une selle, se couvre d'armures défensives et finit par disparaître sous les cuirasses et les housses traînantes, de même aussi le sceau se meuble de tous les ustensiles du ménage, de tous les instruments des arts et métiers. Mais, dira-t-on, nous avons dans nos musées ces armures, ces harnachements, ces instruments et ustensiles; oui, vous en avez quelques-uns, mais où trouverez-vous leur collection complète, classée par ordre de date, de contrée, de localité même, et mise en action par des portraits qui vous enseignent la manière de porter les uns, de se servir des autres? Poses, attitudes, mouvements pris sur le fait, autant de lumières pour l'archéologue, autant de modèles pour l'artiste.

Cette étude rebuterait l'un et l'autre si elle était longue et difficile, mais elle devient un passe-temps, du moment qu'on la suit méthodiquement, qu'on peut rapprocher et par conséquent comparer entre eux les sceaux de rois ou de dignitaires, ou de guerriers, ou de chasseurs. S'agit-il de la forme de la chasuble et de ses échancrures, de la mitre et de son développement, des crosses d'évêques, d'abbés, de chantres, des pièces d'armures et des détails du costume civil des hommes et des femmes? A toutes ces questions la réponse sera facile après avoir passé en revue, dans une suite non interrompue, les séries consacrées à toute la hiérarchie ecclésiastique et civile.

La fidélité de la ressemblance dans les monuments d'architecture, dans les costumes, les armures et dans tous les détails qu'offrent les sceaux, une fois admise, on la reconnaîtra, à plus forte raison, dans la reproduction du personnage qui commandait lui-même un sceau et devait attacher à son portrait cette importance un peu puérile qu'on y met généralement. Traits du visage, proportions du corps, attitudes, costume, tout ce qui

constitue la ressemblance dut être le programme imposé à l'artiste, et auquel il n'a pu se soustraire que faute de talent. Ainsi le garde des joyaux de Jean, duc de Berry, ne s'y méprenait pas, lorsque, décrivant, en 1413, les sceaux laissés par son maître, il mettait dans son inventaire, « Item un signet d'or, où est le visaige de mon seigneur, contrefait au vif, » c'est-à-dire, fait d'après nature. Aussi Du Tillet aurait-il pu tirer meilleur parti des sceaux royaux et les prendre pour modèles, de préférence à toute autre indication, lorsqu'il a donné la suite des portraits des rois de France.

Les portraits des villes, des églises, des abbayes, des châteaux auraient les mêmes mérites d'exactitude que les portraits des personnes, si la tâche n'avait pas été plus difficile, soit que l'artiste fût éloigné du lieu représenté, soit qu'il ait été gêné par l'espace et par les exigences de la perspective, soit enfin que le talent lui ait fait défaut; mais dans tous les cas ces obstacles ne l'empêchaient pas d'être fidèle à l'aspect général et au style des monuments. Or, si nous avions des photographies du XII[e] siècle représentant les villes d'Avignon, de Bruges, de Lyon, de Vienne avec leurs constructions, de Nîmes avec ses arènes, de Toulouse avec Saint-Sernin, de Cahors avec son pont, d'une foule de localités avec les particularités qui les distinguaient, nous n'irions certes pas demander à des sceaux l'aspect que ces villes pouvaient offrir à cette époque : c'est l'absence de tout renseignement qui donne de la valeur et de l'autorité à ces représentations et à ces détails dédaignés par l'ignorant, d'une importance sérieuse pour l'archéologue intelligent qui comprend à demi-mot.

L'iconologie sacrée peut demander aux sceaux de précieuses notions, même après avoir épuisé les ressources offertes par les vitraux et les sculptures des monuments religieux. Presque tous les saints, portant leurs attributs, figurent sur les sceaux à titre de patrons d'églises, d'abbayes, de villes, de corporations et de personnes. Ils s'y présentent avec l'exactitude minutieuse exigée par celui qui, placé sous leur protection, connaissait le mieux leur légende. La critique historique réclame, depuis longtemps, un fil conducteur qui lui permette de distinguer entre elles les légendes, leurs branches et leurs variétés, de déterminer à quelle date et dans quel pays tel attribut est particulier à tel saint. Les sceaux ont seuls cette autorité, cette universalité, et leur rappro-

chement, facilité par une collection d'empreintes, permettra enfin de sortir du dédale où l'archéologue s'égare.

Après avoir associé le sceau au grand ensemble de l'archéologie, il sera naturel de le ramener à la science pour l'utilité de laquelle il semblait créé, à la science héraldique, autrement dit au blason. Il y a deux sortes de blasons, l'un historique, l'autre de fantaisie. Le blason, amusement de vanité, n'a rien à voir ici ; mais le blason monumental, cet auxiliaire de l'histoire, qui permet d'assigner leur date d'origine à toutes les pièces héraldiques, et de fixer, par les brisures et les partitions, le moment précis où le tronc de nos grandes familles se divise en branches, les branches en rameaux : ce blason est tout entier dans la sigillographie. Je dis tout entier, parce que la numismatique ne nous éclaire que sur quelques rares personnages qui avaient le droit de battre monnaie, tandis que le sceau parcourt toute la hiérarchie ecclésiastique, politique et civile.

Ces renseignements, si précieux en eux-mêmes, ont l'avantage de combler les lacunes laissées dans la science par les monuments de la sculpture et de la peinture sur mur ou sur verre, aux époques désolées de l'art, et leur énumération, quelque longue qu'elle ait été, serait incomplète si je n'insistais sur le caractère de personnalité du sceau qui en fait plus qu'un instrument solennel d'authenticité, plus qu'un objet d'art, produit de l'imagination, qui fait de ces représentations de chaque personnage un portrait ressemblant et fidèle jusque dans son air, dans son port à pied, dans sa pose à cheval, avec le costume dont il comptait se parer en cérémonie, ou qu'il portait à la chasse, avec l'armure telle qu'il l'avait combinée pour se défendre contre l'ennemi, ou pour briller au tournoi, particularités trahissant des goûts élégants comme dans les sceaux de Champagne et de Bourgogne, des prétentions hautaines comme dans les sceaux des comtes de Toulouse, ou bien attestant la dignité d'un évêque, l'humilité d'un clerc, la bonhomie d'un bourgeois; et quand on réfléchit que chacun de ces monuments iconographiques, fait par ordre de celui qu'il représente et pour ainsi dire sous ses yeux, de manière à traduire sa personne au gré de ses caprices, a été attaché de ses mains à un document dicté par lui, qui nous instruit, à la date indiquée, de ses noms et qualités, du lieu de sa résidence et de ses intérêts les plus chers, il faut convenir

que la sigillographie n'est ni une science vaine, ni une occupation stérile, qu'elle est au contraire la plus autorisée des branches de l'archéologie.

Les sceaux offrant à l'étude des ressources aussi précieuses, se rencontrant en tous lieux et se comptant par centaines de milliers, on pourrait croire que la sigillographie se fit accepter de bonne heure comme une science distincte de la diplomatique et du blason, et que l'idée de former une collection de sceaux, soit par des dessins, soit par le procédé du moulage, dut se présenter tout d'abord à chacun ; il n'en est rien pourtant, et comme nos pères étaient, en ces matières, aussi éclairés que nous pouvons l'être, il faut rechercher dans des obstacles matériels une des causes de l'avantage qu'ils nous ont laissé sur eux. Ces obstacles, en effet, eussent été déjà grands, s'il ne se fût agi que de suivre les investigations commandées par une étude spéciale ; ils auraient été insurmontables, si le projet d'une semblable collection s'était produit. Les Archives de l'État, des établissements religieux, des juridictions, des familles, toutes les archives, en un mot, ont été, jusqu'à la fin du dernier siècle, des arcanes, lieux mystérieux dans lesquels ne pénétraient ni la passion des recherches historiques, ni même la simple curiosité. L'intérêt du souverain, des corporations, des personnes, gardait l'entrée de ces dépôts de titres scellés qui représentaient des secrets d'État, des droits politiques, des titres de propriété, des papiers intimes de famille.

Dans cet état de choses, personne ne pouvait songer à détacher un sceau du document auquel il donnait sa plus grande valeur, ou à le surmouler au risque d'altérer son caractère authentique, ou à le contrefaire au risque d'être pendu (1). Aussi l'étude des sceaux, réservée aux diplomatistes, resta-t-elle une spécialité des gardes d'archives et des généalogistes (2). Lorsque en 1681

(1) *L'Estoile* rapporte, dans ses Mémoires, un des derniers exemples de pendaison pour contrefaçon d'un sceau : « Le mercredi 2 de septembre 1598, un nommé du Bouchet fust pendu à la croix du Tirouer pour avoir falsifié le seing de monseigneur de Gièvre, secrétaire d'Estat. » Après 1789, cette contrefaçon rentra dans la catégorie des délits ordinaires ; un décret du 18 juin 1791 punit de quinze années de chaîne, et l'article 139 du code pénal, des travaux forcés à perpétuité, la contrefaçon du sceau de l'État.

(2) Au point de vue spécial des généalogistes, on peut se demander comment les ordonnances et arrêts du conseil de 1487, 1615, 1666, 1685, 1696, 1760, pour ne

Mabillon, en 1709 J. M. Heineccius, en 1739 Thomas Ruddimann, à l'aide des matériaux recueillis par J. Anderson, en 1759 les Bénédictins, exposèrent, avec une admirable clarté, toutes les circonstances qui se rattachent au scellement des actes, on ne voit pas percer dans les longs développements auxquels ils se livrent, soit l'idée que les sceaux puissent former une science à part de la diplomatique, soit le regret qu'on n'ait pas fait, ou qu'on n'ait pas le moyen de faire une collection d'empreintes, prises sur les sceaux par le procédé du moulage (1).

Cependant, depuis longtemps déjà, un grand changement s'opérait dans les esprits; il imposait aux érudits un programme nouveau. On était fatigué de fables et de verbiages, on avait soif des témoignages véridiques du passé, on les demanda aux archives. Des goût de collectionneurs, des ardeurs d'érudits furent les promoteurs de ces tendances, qui remontaient au XVI[e] siècle, et il suffit de citer les noms de Pithou, de Thou, du Puy, Baluze, Béthune, Brienne, pour faire comprendre quelle puissance l'autorité dont ces hommes jouissaient dans la science ou dans l'État leur donnait pour atteindre le but désigné par l'opinion publique. Ils en abusèrent. La copie des actes et le respect des fonds d'archives auraient dû être leur principe et leur règle, tandis que tous les procédés parurent bons pour se procurer les actes originaux eux-mêmes. On les empruntait sans les rendre; on en obtenait l'abandon sans s'inquiéter du droit de cession, et, les archivistes aidant par leur négligence à cette passion de l'amateur, de précieuses collections se formèrent au détriment des archives. Heureusement qu'une grande idée domina ces tentatives particulières trop intéressées et bien décousues. On avait conçu le vaste projet de réunir les preuves authentiques de l'histoire de France et du droit public. Cette noble entreprise commença par être dans les mains de Jean du Tillet et de Pierre Pithou un travail personnel; elle devint une œuvre nationale

citer que les principaux, qui prescrivaient la formation d'un dépôt public d'armes et blason pour toute la noblesse, n'ont pas donné lieu au moulage des sceaux, moyen si commode pour faire des preuves authentiquement.

(1) Je pourrais citer encore G. von Bessel. 1732; Muratori, 1738; A. F. Glaffey, 1749; C. H. Eckhard, 1753; J. Garampi, 1759; J. C. Gatterer, 1765; P. G. Gereken, 1781, et les autres diplomatistes mentionnés plus loin, qui ont suivi les Bénédictins sans pénétrer plus avant dans cette question de l'utilité des sceaux.

quand Richelieu chargea André Duchesne de dépouiller toutes les archives de la France pour continuer cet immense recueil, quand, sous Colbert, le président Doat y ajouta deux cent cinquante-huit volumes de copies de chartes recueillies dans le Midi; Godefroy, cent quatre-vingt-trois volumes de transcriptions obtenues dans les archives du Nord; Baluze, près de cinq cents volumes de copies prises dans le Trésor des chartes, dans les archives du Parlement, de la Chambre des comptes et de la Cour des aides. Le mot de dépouillement dont je me suis servi convient, dans son double sens, à cette grande opération, qui ne devait être qu'un travail de transcriptions, et qui se poursuivit comme un pillage.

En voyant les sceaux attachés aux actes qu'on trouvait assez importants pour en faire péniblement la transcription, ou qu'on enlevait pour s'épargner la peine de les copier, il ne vint à la pensée d'aucun de ces illustres savants que les sceaux, dessinés ou moulés, pussent, tout autant que les actes, concourir à cette œuvre nationale et qu'ils méritassent une attention égale (1). On n'aperçut dans le sceau que ce que le moyen-âge y avait vu, un

(1) Rien n'égalerait ma confusion, si l'on pouvait me supposer l'intention de déprécier les représentants de l'érudition à cette grande époque, qui fut son apogée. Je constate une lacune dans leur esprit d'investigation; rien de plus. Ainsi il me paraît évident, par la lecture de sa correspondance, que d'Achery (Bibl. imp. Dép. des mss.) n'a porté aucune attention aux sceaux, et que, dans ses instructions pour la recherche des documents, il n'en fait nulle mention spéciale. Il est également certain que du Cange dissuadait Le Blanc de publier un recueil de sceaux et donnait aux Bénédictins, au moment où ils allaient entreprendre leur histoire de Bretagne, des instructions qui, à l'égard des sceaux, ne se ressentent nullement de cette grande ardeur dont il était animé pour tout autre sujet d'érudition : « Pour l'histoire générale de la province de Bretagne, écrit-il, il faut ramasser généralement toutes les tombes et épitaphes avec les armes, mesme les armes qui se trouvent aux vitres, clefs des voûtes, vitres des chasteaux et devises. » Après cette recommandation, il ne pouvait omettre les sceaux; mais il n'y attache pas plus d'importance qu'aux vitres : « Dans les extraits que l'on fait des titres, il faut marquer et dessiner les sceaux. » Une autre main a écrit en marge : « Envoyé le 5 décembre 1689. » (Bibl. imp. Fonds Gaignières, 495.)

Clérembault aussi donne ses instructions, ou plutôt il écrit cette note en tête d'une ancienne instruction, rédigée probablement par les Bénédictins : « Mémoire pour servir d'instruction à ceux qui voyagent dans l'intention de rassembler des titres et monuments qui peuvent servir à l'histoire tant particulière que générale et aux généalogies, qui est ma principale étude. » Un seul article, perdu dans huit pages, est consacré aux sceaux; le voici : « Il faut copier les sceaux ou, du moins,

instrument d'authenticité, et l'on se contenta de tracer à l'encre un rond au bas de la copie pour marquer la présence et la place d'un sceau, ou bien, quand on prenait l'original, le sceau suivait le sort de la pièce et son classement. Cette indifférence ne fut pas générale. L'un des collectionneurs d'actes scellés, qui, vers le commencement du dernier siècle, exploitait encore avec passion les archives pour son propre compte, Gaignières, sans être le plus sérieux des amateurs, était le mieux disposé de tous, par la nature de son esprit et par ses goûts, à prêter une attention curieuse à l'utilité que présentaient les sceaux en dehors de leur

en faire mention, et les décrire, surtout des seigneurs, de ceux où il y a des armes. » (Bibl. imp. Mélanges de Clérembault, n° 179.)

De tous ces témoignages, je conclus que ces savants étaient alors trop occupés de leurs vastes recherches de documents, étaient aussi trop peu artistes, trop peu archéologues, pour accorder aux sceaux toute l'attention qu'ils auraient dû leur donner. Mais en même temps qu'ils les négligeaient comme étude spéciale, qu'ils en méconnaissaient les ressources à tant de points de vue, tous intéressants, ils les utilisaient pour éclaircir les généalogies et pour fixer les pièces héraldiques. Leurs histoires des provinces et des Maisons de France le témoignent surabondamment. Il paraîtrait même que dans la première moitié du XVII[e] siècle, quoique n'ayant pas l'idée de mouler des sceaux sur une grande échelle en vue de former une collection d'empreintes, ils appliquèrent le moulage exceptionnellement à quelques sceaux qu'on voulait faire figurer dans un ouvrage d'érudition et pour s'épargner la peine de les dessiner. Ceci ressort d'une note dépourvue de date et de signature, mais qui doit émaner de quelque Bénédictin de la première moitié du XVII[e] siècle. Elle se trouvait dans une liasse de papiers intitulée *Originaux inconnus*, achetée chez Le Fèvre, bouquiniste de l'arcade Colbert, par M. Miller, et qu'il a communiquée à notre savant confrère M. Léopold Delisle, si compétent en ces matières. Celui-ci a reconnu l'intérêt qu'elle offrait et l'a publiée dans la Bibliothèque de l'École des Chartes (t. I, p. 480 de la 5[e] série). Je la reproduis d'après l'original, qui me fournit de légères variantes :

« Pour tirer des empreintes des vieux seaux qui se trouvent apposez aux plus anciennes chartes des abbayes sans rien endanmager les originaux :

« 1° Il fault oindre fort superficiellement avec un petit pinceau trempé dans de l'huyle d'olive toutte la superficie du seau, qui est de cire ou aultre matière, quelle que ce soit, ce qui ne le sçauroit endanmager auculnement.

« 2° Il fault avoir préparé de l'Argille de la plus délicate qui se trouve, laquelle soit modérément molle, c'est-à-dire, ne trop dure ne trop molle.

« 3° De ceste Argille, on en faict une petite balotte, qu'on rend un peu aiguë d'un costé, comme une petitte pyramide.

« 4° On mect par après de la salive sur la superficie de la dicte pyramide, et l'estend on avec le doigt fort légèrement, pour rendre toute la dicte superficie bien unie.

« 5° On pose puis la pointe de ceste pyramide sur le mitan du seau fort légère-

caractère diplomatique. Il les faisait dessiner au trait, non pas avec talent, pas même avec soin, mais avec une naïve brutalité, par cet artiste inconnu qui a promené sa plume tremblottante, rapide et infatigable sur tant de pages de ses recueils, aujourd'hui d'une valeur inappréciable. Ces dessins étaient collés au bas de la copie de l'acte ; mais d'autres dessins de sceaux, considérés par Gaignières comme monuments de l'histoire, furent réunis par ses soins avec les reproductions de tombeaux, de dalles funéraires, de peintures, de vitraux, de tapisseries et de broderies, dans des recueils consacrés méthodiquement aux princes, aux évêques,

ment, sans laisser varier le mouvement tant que faire se peult, et presse-t-on l'Argille sur le seau jusques à ce que toutte la circonférence du dict seau soit couverte de la dicte Argille.

« 6° Et aussy tost on sépare doulcement avec la pointe d'un canivet ou aultre chose la dicte Argille d'avec le dict seau, et nettoye-on avec du coton ou aultrement la superficie du dict seau, affin que l'huyle n'y demeure.

« 7° A la dicte Argille, il fault puis faire un petit bord d'ung aultre morceau d'Argille, qui se met à l'entour comme le bord d'un pasté, affin que cela retienne la matière de l'Empreinte.

« 8° Et finalement sur ceste Argille toutte moitte, on jette du soulfre commun fondu dans un pot de terre, et le fault jetter le moins chault que faire se peult ; il suffit qu'il puisse couller.

« 9° Qui les vouldroit faire noirs, quand le soulfre est bien fondu et bien chault, on y mect du liége bruslé en proportion de la huictiesme partie du soulfre, ensemble un peu de noir à noircir en proportion d'un quart du dict charbon de liége, qui est le *suber* réduict en charbon.

« 10° Qui les veult rouges, au lieu de noirs, y mect du sinabrion bien broyé et bien sec.

« 11° Et quant on y a mis la coulleur, il fault laisser à demy reffroidir le soulfre, et le jecter sur l'Argille le moings chault que faire se peult ; il suffit qu'il puisse couller.

« 12° Et si tost qu'il est gellé, il le faut séparer légèrement d'avec la dicte Argille.

« 13° Et envoyer la dicte Empreinte de soulfre bien ageancée dans une petitte boitte avec du cotton, affin que sur ycelle le graveur puisse représenter en taille doulce la vraye manière du siècle que le seau a esté faict, sans rien altérer, ne en la forme du caractère, ne en la semblance du portraict du prince qui y est représenté, ne en ses habillemens.

« 14° Cela ne sçauroit nuire au seau, bien qu'il ne soit que de cire. Il s'en est faict un monde de preuves. Et c'est de ceste façon là qu'a esté faicte l'Empreinte cy-joincte, sur un seau de l'une des anciennes chartes de St-Denys en France. »

On voit clairement, par la rédaction même de cette note, 1° qu'on recommande d'appliquer aux sceaux le procédé d'estampage en terre glaise dont on se servait pour prendre le moule des intailles et des médailles, procédé qui opère par pression et dont je condamne l'emploi ; 2° qu'on enseigne la manière de tirer une

aux familles (1). C'était, comme on voit, une heureuse extension donnée au rôle du sceau, quoique en le maintenant encore dans le domaine généalogique et héraldique; et ce n'était, dans un cadre plus vaste, que ce qu'avaient fait, dans les limites restreintes de leur sujet, les auteurs de nos grandes histoires de

empreinte en soufre telle qu'elle était pratiquée pour les collections d'empreintes de pierres gravées; 3° que cet estampage en terre glaise, ne pouvant donner qu'une empreinte, n'était pas destiné à la formation d'une collection comme nous l'entendons; 4° que le but de la note était de se procurer une empreinte qui évitât l'obligation d'envoyer au loin un artiste pour dessiner un sceau qu'on pouvait, avec ce secours, graver à Paris sans recourir à l'original; 5° que cette opération était nouvelle, ou du moins son application bien exceptionnelle, puisqu'on se croyait obligé de rassurer sur les dangers qu'elle peut faire courir aux sceaux.

J'ai dit que cette recette était d'une écriture de la première moitié du XVIIe siècle; il m'a passé sous les yeux une foule d'actes de cette époque qui s'en rapprochent sous le rapport calligraphique; seulement, en la confrontant avec les écritures des grands Bénédictins, je n'ai pu l'identifier avec aucune. L'envoi de cette recette répond au besoin qu'on avait dès lors de s'appuyer sur les monuments pour reproduire les personnages historiques, comme on se fondait sur des documents pour établir les faits. Il ne faut pas oublier que Jean du Tillet, qui tenait dans sa main tout le trésor des chartes, avait pris dans les sceaux, dans les statues funéraires, dans les tableaux du temps, les portraits de rois qui accompagnent son récit, et qu'il eut le premier le courage d'omettre un fait qui ne lui paraissait pas prouvé, en même temps qu'il laissait un cadre vide quand il n'avait pas trouvé un portrait contemporain, plutôt que de le remplir d'imagination. Les miniatures de son manuscrit de présentation, exécutés vers 1570, prouvent, mieux encore que les petites gravures de son livre in-4°, combien il exigea d'exactitude de son peintre, qui n'était, à vrai dire, qu'un enlumineur dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot: couleurs brillantes, pinceau délicat, faire précieux, tout y est, excepté le sentiment qui reproduit la physionomie, l'aspect, l'air du monument; excepté aussi le talent qui n'aurait pas accepté des bras disloqués et des pieds estropiés; mais l'attitude, la pose, la coiffure, le costume avec le mouvement des plis, les mains au geste forcé, tout est tiré fidèlement du sceau. Cet appel sérieux à l'exactitude ne fut pas entendu, ou plutôt il fut bien vite méconnu. Je n'ai pas pu trouver, parmi les ouvrages d'Auguste Galand qui se conservent en manuscrit à la Bibliothèque impériale, son *Traité des chancelliers de France,* écrit vers 1642. Il m'intéressait à cause du soin qu'il met à annoncer que son travail est accompagné *des figures et empreintes de sceaux qu'il a tirées de plusieurs abbayes de Paris et environs, de monastères et des provinces les plus éloignées.* Mais c'est aussi à partir de cette époque que les artistes cessent de comprendre ce quelque chose qui est l'exactitude et la fidélité.

(1) Les recueils de Gaignières sont aujourd'hui disséminés entre le Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, le Département des manuscrits du même établissement, la Bibliothèque universitaire d'Oxford, et quelques amateurs, parmi lesquels je citerai M. Albert Lenoir.

provinces et l'historiographe des ordres du roi Chérin, mais cette fois par la main d'un artiste de grand talent, pour compléter les généalogies renfermées dans les layettes de l'ordre du Saint-Esprit (1).

Au commencement du XVIII[e] siècle, on reprit avec ardeur le recueil des chartes et diplômes. Le ministre Bertin devint, dès son entrée au contrôle général, en 1759, l'âme et le ressort de cette entreprise. En 1762, il constitua, sous le titre de *Dépôt des Chartes de l'histoire et du droit public,* de véritables archives centrales, contenant, en copies réservées à une publication prochaine, tout ce que la France avait conservé de documents historiques. Animés par ses encouragements, les Brequigny, Secousse, Sainte-Palaye, Foncemagne, assistés des plus savants Bénédictins, Labat, Poirier, Clément, Brial, dirigeaient cette vaste opération, placée sous la responsabilité plus que sous la direction de Moreau, historiographe du roi.

En 1781, près de deux siècles déjà avaient assisté à la formation de ces collections sans qu'on eût songé à profiter de cette immense exploration de toutes les archives de la France pour recueillir, sur les sceaux, des renseignements méthodiques, pour en prendre des dessins, pour en tenter le moulage. Il fallut qu'un amateur, poussé par une fantaisie particulière, éveillât l'attention sur cette lacune laissée si malencontreusement dans ce grand recueil national. Desmarets, ancien élève du corps du génie, n'était ni artiste, ni diplomatiste; mais les sceaux avaient frappé son imagination, et ces petits monuments étant, par leur dimension, à la portée de ce qu'il appelait son talent, il se mit dès 1771 à les dessiner, d'abord sans suite, puis avec une certaine méthode, et, après dix années d'un labeur acharné, il était parvenu à réunir une collection de trois à quatre mille dessins. C'est alors qu'il offrit de les vendre au roi « pour la moitié du prix qu'il en coûterait pour les faire graver, » et de continuer à dessiner pour le Dépôt des chartes, et sous la direction des membres du comité d'histoire. « J'ai employé, disait-il dans sa demande, les quatorze plus belles années de ma vie à recueillir une collection innombrable de sceaux dont l'histoire et la noblesse de France doivent conserver l'image, lorsque le temps aura achevé de les détruire. »

(1) Bibliothèque impériale, Cabinet généalogique.

Sa pétition, recommandée par d'illustres patrons, fut renvoyée par le garde des sceaux à l'historiographe Moreau, avec ordre de faire un rapport sur la question.

Dans ce rapport, Moreau s'exprimait ainsi : « En 1780, M. Desmarets, président de l'élection de Senlis, qui, par goût, se livroit à son talent de dessiner, fit connoissance avec Dom Grenier, chargé de la collection des chartes en Picardie. Il montra à ce religieux plusieurs sceaux qu'il avoit dessinés, et Dom Grenier, frappé de la beauté de l'ouvrage, le pria de lui en confier quelques-uns pour les faire voir, à son retour à Paris, aux membres du comité d'histoire et de droit public. A son retour, nous en parlâmes à monseigneur le Garde des sceaux; et Dom Grenier le pria de vouloir bien permettre qu'on lui présentât M. Desmarets. L'un des objets de nos travaux étant de donner au public une collection entière et imprimée de tous les diplômes et de toutes les chartes qui intéressent notre histoire, il nous sembloit que, s'il étoit possible de faire graver au bas des chartes des sceaux anciens que l'on pourroit y trouver, cette attention ajouteroit infiniment à l'utilité et au prix de ce grand ouvrage. »

En effet, le comité s'était extasié sur la beauté des dessins de Desmarets, sur l'utilité de les faire graver au bas des chartes, et il avait émis l'avis qu'on achetât les trois ou quatre mille dessins de sceaux déjà faits, en donnant à leur auteur le moyen de continuer son œuvre. Moreau ne partage pas cette opinion, sans avoir cependant rien à reprocher à des dessins qu'il admire, mais par les raisons que voici : « Si nous nous contentons de payer à M. Desmarets les trois ou quatre mille sceaux qu'il a déjà, qu'en ferons-nous? Cela ne sera qu'une parcelle très-isolée d'une collection immense que nous n'aurons jamais. Si ces trois ou quatre mille sceaux, nous les faisons ensuite graver à grands frais pour en orner environ trois à quatre mille chartes de Picardie, cette recherche ne fera qu'accuser l'imperfection du reste de la collection et notre impuissance. Avouons, d'ailleurs, que les armoiries n'intéressent que les généalogies, et que notre objet n'est que l'histoire et le droit public. »

Le comité eut raison de son président. Le 14 janvier 1786, le garde des sceaux achetait à Desmarets sa collection de dessins de sceaux, moyennant 500 livres de rente viagère, payables sur

le crédit alloué pour la recherche des chartes; en outre il le nommait dessinateur du Cabinet d'histoire et du droit public, et lui faisait ouvrir les archives de Saint-Germain-des-Prés, pour la continuation de son travail.

Il est impossible, après avoir vu les dessins de Desmarets, de lire sans tristesse sa correspondance avec le ministre, les lettres des Bénédictins, le rapport de l'historiographe du roi et la décision définitive (1). Ces dessins sont pitoyables, et l'on cherche vainement, dans cette réunion d'hommes distingués, les jugements éclairés et les propositions pratiques qu'on serait en droit d'attendre de leurs lumières. Desmarets n'avait ni l'instinct naturel, ni l'habitude acquise du dessin; il s'était exercé soit dans l'atelier d'un graveur, soit en copiant des estampes, à une pratique timide de dessin au pointillé, qui, avec des peines infinies et un labeur de galérien, lui permettait de donner un certain relief à des figures dont le corps ne tient pas sur les jambes, dont la tête grimace avec des yeux louches ou hagards. Dessin faux, caractère nul, ensemble baroque, telles sont les qualités des images enfantines que tout ce comité se flatte de reproduire dans sa grande publication, sans entrevoir que, de ces dessins, et surtout de reproductions plus exactes, on peut former une collection méthodique d'un puissant secours pour les études auxquelles il s'intéresse et pour divers genres d'investigations. Il ne voit encore, dans le sceau, qu'un instrument d'authenticité, comme son président le réduit à un auxiliaire des généalogistes.

La publication du Recueil des historiens des Gaules et de la France se poursuivait depuis 1738, parallèlement à la formation du Recueil des chartes, sans se montrer plus favorable à la sigillographie. En 1840, MM. Naudet et Daunou, chargés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de lui faire un rapport sur la méthode à suivre dans la composition du Recueil, à partir du dix-neuvième volume, proposèrent d'excellentes modifications; mais arrivés aux planches qui doivent accompagner la suite de cet important ouvrage, ils passent en revue tout ce qui peut être reproduit, statues, tombeaux, édifices, puis les inscriptions, et en dernier lieu les monnaies et médailles, « qui aideraient les progrès de la science historique; » quant aux sceaux, ils ne les

(1) Bibliothèque impériale, Département des manuscrits.

mentionnent même pas, quoiqu'il s'agisse de l'histoire de France au XIII[e] siècle (1).

Et cependant il se produisait, en 1779, de la part d'un amateur, une tentative qui ferait croire que, dès lors, on envisageait les sceaux comme pouvant donner lieu à une étude spéciale et former, ainsi que la numismatique (2), une science historique. M. de Migieux, de Dijon, eut l'idée de publier un recueil de gravures de sceaux, copiés sur les planches de Mabillon et des Bénédictins, ou dessinés d'après des matrices des sceaux et des originaux attachés à des documents qu'il possédait. Ce recueil (3),

(1) Tome XX, préface, page 20.

(2) En 1690, près d'un siècle avant l'essai de M. de Migieux, Le Blanc avait songé à publier un recueil de sigillographie, ou plutôt, comme il le dit lui-même, « à publier un ouvrage qui comprendroit les sceaux, les gettons et les médailles de nos rois, que j'avois ramassés avec assez de succès pendant divers voyages. Feu M. du Cange me conseilla de réserver les sceaux de nos rois pour une autre occasion, de laisser les gettons et les médailles comme des choses qui ne nous apprenoient rien de nouveau, et de m'attacher uniquement au traité des monnoyes de France. Ces raisons me déterminèrent entièrement. » Si nous devons regretter, sous le rapport héraldique et généalogique, d'avoir été privés d'un recueil de sceaux qui aurait pu avoir l'intérêt qu'offre encore de nos jours l'excellent Traité historique des monnoyes de la France, *avec leurs figures,* ces figures, dépourvues de tout caractère, peuvent, à un autre point de vue, nous consoler.

(3) Cet ouvrage est anonyme; voici son titre : *Recueil des sceaux du moyen âge, dits sceaux gothiques;* à Paris, A. Boudet, in-4°, 1779. L'exemplaire de la Bibliothèque impériale porte cette annotation écrite à la main au-dessus du titre : « Donné à la Bibliothèque du Roy par le baron de Servières, le 16 juin 1781 ; » et au-dessous du titre : « Par M. le marquis de Migieu. » L'exemplaire de la bibliothèque de l'Institut modifie le nom, sans doute d'après Quérard (*France littéraire,* article *Migien*) : « Par le marquis de Migien. » Il sera bon de faire des recherches à Dijon sur l'auteur de cet ouvrage. Beuchot laisse entendre que A. Boudet, l'imprimeur du livre, en était l'auteur (*Biographie universelle,* article *Boudet*, édition de 1812, erreur répétée dans l'édition de 1834); mais Barbier, qui prit en 1820 des informations près de M. Vallot, le secrétaire de l'Académie de Dijon, apprit de lui que le président de Migieux avait fait les frais de l'impression du recueil, et que l'abbé Boulemier était l'auteur du texte (*Dict. des Anonymes,* n° 15619). C'est une supposition toute gratuite. Ce texte a peu d'importance, M. de Migieux pouvait l'écrire, et cette phrase : « En fait de recherches, celle des sceaux gothiques n'est pas la plus brillante ni la plus amusante, cependant elle n'est pas à mépriser, » me paraît bien mieux du fait d'un amateur que de la plume du savant abbé, bibliothécaire de la ville de Dijon et le plus zélé collaborateur, en Bourgogne, de Ferret de Fontette. Leber, dans le Catalogue de sa bibliothèque, n° 3706, et Brunet, dans son Manuel, se rangent à l'opinion de Vallot. Hoefer revient au dire

sans lien avec la diplomatique, avec l'histoire d'une province, avec la généalogie d'une famille, offrait des séries de sceaux royaux, de sceaux des ducs et comtes de Bourgogne, et des sceaux de villes bourguignonnes classés méthodiquement par époque. L'auteur les offrait au public comme spécimen de la gravure des sceaux, et il les rangeait chronologiquement, « d'où on voit, dit-il, que j'ai eu dessein d'accoutumer les yeux à la manière de chaque siècle, ce qui peut être utile à ceux qui ont des titres à vérifier ou à qui il tombe dans les mains des morceaux de cette espèce. » Malheureusement ces trente planches sont mal dessinées et gravées sans talent; elles ne reproduisent, en aucune manière, le style des époques et des contrées; en outre, l'auteur y a mêlé des dessins de monnaies et même de boîtes à miroir, dans la persuasion que ces boîtes servaient à contenir des sceaux (1).

Cette publication n'eut pas d'imitateurs, ou du moins je n'en connais pas. J'ai bien sous les yeux une note de la main de l'abbé de Béthancourt, qui tendrait à faire croire qu'il avait conçu le projet d'un recueil de ce genre, et comme le savant auteur du livre sur les noms féodaux (2) demeurait aux Archives de l'Empire, où il poursuivait ses patientes et utiles recherches, si son projet avait été exécuté, une part de l'honneur serait revenue à l'établissement public qui lui en avait donné l'idée et devait lui

de Beuchot, qu'il copie dans la Biographie universelle, et il place l'ouvrage sous le nom de l'imprimeur Boudet. (*Biogr.* de Didot)

Il y aura lieu aussi de s'assurer du nom et du titre de l'auteur. L'abbé Papillon inscrit dans sa Bibliothèque (II, p. 49), parmi les auteurs de Bourgogne, *Antide de Migieux, seigneur de Savigny, président à mortier au parlement de Dijon, qui mourut en* 1717, et qui était probablement le père de notre collectionneur de sceaux. En outre, ce que je me garderai d'omettre, puisque je suis devenu le dépositaire des matrices de sceaux que possédait Révoil, Millin affirme que la collection de M. de Migieux fut acquise, après sa mort, par ce peintre, grand collectionneur. J'ajouterai que, à la vente de la bibliothèque de Révoil, l'exemplaire du *Recueil des sceaux,* qui en faisait partie, fut vendu 45 francs.

(1) Une trace de cire rouge a fait croire à M. de Migieux que tel était l'usage de ces boîtes en ivoire, sculptées sur les deux plats extérieurs. Il n'y a pas d'exemple qu'on ait trouvé, dans les archives, un document dont le sceau fût enfermé dans une boîte de ce genre, et les sujets sculptés n'ont pas le caractère sérieux qui conviendrait à ce rôle.

(2) *Noms féodaux ou noms de ceux qui ont tenu fiefs en France.* Paris, 1826, in-8°, 2 volumes.

en fournir tous les éléments. Cette note, écrite sur une enveloppe, est ainsi conçue : « Débris de sceaux. — *Nota.* Ces débris, remis sous les yeux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, à la séance du 3 août 1821, avec des explications que demandoit le sujet; il a été universellement reconnu qu'il seroit extrêmement profitable au progrès des connoissances littéraires, de faire graver, non pas ces débris, qui ne portent aucune date, mais les sceaux attachés à des originaux et qui conservent encore assez de vestiges pour être utiles. Il s'agiroit de remonter du xv[e] siècle seulement jusqu'aux temps les plus reculés et, autant qu'on peut le pressentir, la totalité ne s'élèveroit guère au delà de cinq cents, d'après les déchets, plus ou moins considérables, que la plupart ont éprouvés. Cet avis n'est que pour mémoire en attendant que l'Académie ait mis un ordre définitif dans l'arrangement de ses travaux futurs. » Je ne connais pas le plan de cette publication projetée. J'ai vainement consulté les procès-verbaux de notre Académie. Béthancourt en faisait partie et il signe la liste de présence du 21 août, mais le secrétaire n'a pas jugé à propos de mentionner sa proposition. Il est certain qu'il n'y fut pas donné suite.

De Laborde.

(La suite à la prochaine livraison.)

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

AU POINT DE VUE DES BEAUX-ARTS.

SUITE (1).

Le président. Ignorez-vous que ces deux colonnes ont été changées de place?

L'abbé. Je l'ai lu dans la nouvelle description qu'on nous a donnée des anciens bâtiments de Rome (2), mais je ne l'ai jamais compris. On y lit que ces deux colonnes ayant été transportées dans un autre endroit, le pape Urbain VIII ordonna qu'on les remît, et leur fit faire à chacune un chapiteau neuf; que l'architecte les changea de place, ou par inadvertance ou par ignorance, et mit la moins grosse dans l'encoignure et la plus grosse ensuite, tout à rebours de ce qu'il fallait faire. Il est vrai que le pape Urbain a donné des chapiteaux neufs à ces deux colonnes à la place de ceux que le temps avait ruinés, mais je ne crois rien de tout le reste. Quelle apparence qu'on ait ôté deux colonnes d'un portique, et particulièrement dans une encoignure, et qu'on en ait pu venir à bout sans que la partie de l'édifice portée par ces colonnes soit tombée. Palladio et Serlio, qui nous ont donné la description de ce temple plus de quatre-vingts ans avant le pontificat du pape Urbain, ne marquent point qu'il manquât deux colonnes à ce portique, et c'est une circonstance trop mémorable pour avoir été oubliée par de tels architectes. L'histoire du transport de ces deux colonnes qu'on a imaginée à l'occasion des deux chapiteaux neufs, n'a été inventée que pour ne pas tomber dans l'inconvénient d'avouer que les anciens ont fait des fautes. Quoi qu'il en soit, je vous accorde le miracle d'un gros entablement d'encoignure qui se soutînt en l'air pendant plusieurs années, car il faut sauver l'honneur des anciens, à quelque prix que ce soit, mais vous trouverez que les autres colonnes de ce portique sont presque toutes d'une grosseur inégale. Les bandeaux de la

(1) Voy. la livraison de juillet.

(2) Desgodets dans la description du Panthéon.

voûte du temple ne tombent point à plomb sur les colonnes du grand ordre ni sur les pilastres de l'attique, et posent la plupart sur le vide des espèces de fenêtres qui sont au-dessous, ou moitié sur le vide et moitié sur le plein. Cet ordre attique a un soubassement et un couronnement d'une grandeur exorbitante, et est coupé mal à propos par deux grandes arcades dont les bandeaux soutiennent le mieux qu'ils peuvent les restes inégaux de ces pilastres cruellement estropiés. Les naissances de l'une de ces deux arcades, au lieu de tomber à plomb sur la grande corniche qui leur sert d'impostes, sont courbées suivant le trait du compas qui a formé l'arcade et viennent poser à faux sur la saillie de la grande corniche. Les modillons de cette corniche ne sont point à plomb sur le milieu des chapiteaux des colonnes; et dans le fronton du portique il y a un modillon de plus à un côté qu'à l'autre; car on en compte vingt-trois au côté droit, et vingt-quatre au côté gauche; je ne crois pas qu'il y ait exemple d'une pareille négligence.

Le président. Ce sont bagatelles que vous remarquez là. Il vaudrait mieux observer que l'architecte judicieux et savant dans les mathématiques a eu soin de donner à l'épaisseur des murs de ce temple la septième partie de son diamètre.

L'abbé. Vous vous moquez ; cela fait-il quelque chose à la beauté de ce temple? Cette proportion ne peut regarder que la solidité, qui aurait été encore plus grande si l'architecte lui eût donné quelque chose de plus que la septième partie, et qui aurait suffi s'il lui eût donné quelque chose de moins. Mais, à propos d'épaisseur, avez-vous remarqué l'épaisseur horrible que les anciens donnaient à leurs planchers, qui était le double de celle des murs, au lieu que nos planchers n'en ont ordinairement que la moitié ; ainsi, leurs planchers étaient quatre fois plus épais que les nôtres; c'était un fardeau épouvantable dont on ne voit point la nécessité. Ils avaient encore une très-mauvaise manière de construction, qui était de poser les pierres en forme de losange ou de réseau, car chaque pierre ainsi placée était comme un coin qui tendait à écarter les deux pierres sur lesquelles elle était posée. Je ne dois pas omettre ici qu'ils ignoraient ce qu'il y a de plus fin et de plus artiste dans l'architecture, je veux dire le trait ou la coupe des pierres ; de là vient que presque toutes leurs voûtes étaient de briques recouvertes de stuc, et que leurs archi-

traves n'étaient ordinairement que de bois ou d'une seule pierre.

Le président. Ces architraves n'en étaient que plus belles d'être d'une seule pierre.

L'abbé. Cela est vrai ; mais comme une pierre un peu trop longue et qui a trop de portée se casserait infailliblement, ils étaient obligés de mettre les colonnes si proches les unes des autres, que les dames étaient contraintes de se quitter la main, comme le remarque Vitruve, lorsqu'elles voulaient entrer sous les portiques qui entouraient les temples.

Le président. L'architrave qui portait sur les colonnes de la porte du temple d'Éphèse avait pourtant plus de quinze pieds. Il est vrai que l'architecte, effrayé par la grandeur et par la pesanteur de cette pierre, désespérait de pouvoir l'élever, et Pline ajoute que, s'étant endormi après avoir fait sa prière à Diane, il trouva à son réveil l'architrave posée en place : ce qui fait voir qu'on regardait comme une chose miraculeuse l'adresse qu'il avait eue de l'élever et de la poser.

L'abbé. Si cet architecte avait su la coupe des pierres, il n'aurait pas été embarrassé; il aurait fait son architrave de plusieurs pièces taillées selon le trait qu'il leur faut donner, et elle aurait été beaucoup plus solide. Mais qu'aurait fait cet architecte de Diane s'il avait eu à élever deux pierres, comme celles du fronton du Louvre, de cinquante-quatre pieds de long chacune, sur huit pieds de largeur, et de quinze pouces d'épaisseur seulement, ce qui les rendait très-aisées à se casser? Ni lui ni sa déesse n'en seraient jamais venus à bout. L'impossibilité de faire de larges entre-colonnements, parce qu'ils ne faisaient l'architrave que d'une seule pièce, les a aussi empêchés d'accoupler les colonnes et d'élargir par ce moyen les intervalles, manière d'arranger des colonnes qui donne beaucoup de grâce et beaucoup de force à un édifice. Il n'y a peut-être rien de plus ingénieux dans tous les arts ni où les mathématiques aient plus travaillé que le trait et la coupe des pierres. De là sont venues ces trompes étonnantes où on voit un édifice se porter de lui-même par la force de sa figure et par la taille des pierres dont il est construit, ces voûtes surbaissées et presque toutes plates, ces rampes d'escalier qui, sans aucun pilier qui les soutienne, tournent en l'air le long des murs qui les enferment et vont se rendre à des paliers, également suspendus, sans autre appui que celui des murs et de la coupe

ingénieuse de leurs pierres. Voilà où paraît l'industrie d'un architecte qui sait se servir de la pesanteur de la pierre contre elle-même, et la faire soutenir en l'air par le même poids qui la fait tomber. Voilà ce que n'ont jamais connu les anciens qui, bien loin de savoir faire tenir les pierres ainsi suspendues, n'ont su inventer aucune bonne machine pour les élever. Si les pierres étaient petites, ils les portaient sur leurs épaules au haut de l'édifice; si elles étaient d'une grosseur considérable, ils les roulaient sur la pente des terres qu'ils apportaient contre leur bâtiment à mesure qu'il s'élevait, et qu'ils remportaient ensuite à mesure qu'ils en faisaient le ravalement. Cela était, à la vérité, bien naturel, mais peu ingénieux, et n'approchait guère des machines qu'on a inventées dans ces derniers temps, qui n'élèvent pas seulement les pierres à la hauteur que l'on désire, mais qui les vont poser précisément à l'endroit qui leur est destiné. Il est vrai qu'ils avaient quelques machines pour élever des pierres, qui sont décrites dans Vitruve; mais ceux qui se connaissent en machines conviennent qu'elles ne sauraient être d'aucun usage ou que d'un usage très-peu commode.

Le président. Tout cela est le plus beau du monde, mais où nous montrerez-vous des bâtiments modernes qui puissent être comparés au Panthéon, dont vous parlez si mal, au Colisée, au théâtre de Marcellus, à l'arc de Constantin et à une infinité d'autres semblables édifices?

L'abbé. Il y a deux choses à considérer dans un bâtiment, la grandeur de sa masse et la beauté de sa structure; la grandeur de la masse peut faire honneur aux princes ou aux peuples qui en ont fait la dépense; mais il n'y a que la beauté du dessin et la propreté de l'exécution dont il faille véritablement tenir compte à l'architecte; autrement, il faudrait estimer davantage celui qui a donné le dessin de la moindre des pyramides d'Égypte, qui ne consiste qu'en un simple triangle, que tous les architectes grecs et romains, puisque cette pyramide a plus consommé de pierres et plus occupé d'ouvriers que le Panthéon et le Colisée. Pour mieux concevoir ce que je dis, supposons qu'un prince veuille faire bâtir une galerie de cinq ou six cents toises de longueur; n'est-il pas vrai que lorsque l'architecte, après en avoir bien imaginé et bien digéré le dessin, en aura élevé et achevé quinze ou vingt toises, il sera aussi louable, en tant qu'archi-

tecte, que s'il l'avait construite tout entière? Il ne faut donc point appuyer sur la grandeur ni sur l'étendue des bâtiments, quoique peut-être y trouverions-nous notre compte; car, où voit-on chez les anciens un palais de deux cents toises de face, comme celui où nous sommes? Mais, encore une fois, la masse et l'étendue des édifices ne roulent point sur l'architecte, cela ne pouvant recevoir de difficulté. Je soutiens que, dans la seule face du devant du Louvre, il y a plus de beauté d'architecture qu'en pas un des édifices des anciens. Quand on présenta le dessin de cette façade, il plut extrêmement. Ces portiques majestueux, dont les colonnes portent des architraves de douze pieds de long et des plafonds carrés d'une pareille largeur, surprirent les yeux les plus accoutumés aux belles choses; mais on crut que l'exécution en était impossible et que ce dessin était plus propre pour être peint dans un tableau, parce que c'était encore seulement en peinture qu'on en avait vu de semblables, que pour servir de modèle au frontispice d'un palais véritable. Cependant, il a été exécuté entièrement, et il se maintient sans qu'une seule pierre de ce large plafond tout plat et suspendu en l'air se soit démontée le moins du monde. Toute cette façade a été d'ailleurs construite avec une propreté et une magnificence sans égales. Ce sont toutes pierres d'une grandeur démesurée, dont les joints sont presque imperceptibles, et tout le derrière des portiques a été appareillé avec un tel soin, qu'on ne voit aucun joint montant dans toute l'étendue de cette façade; on a eu la précaution de les faire rencontrer contre les côtés des pilastres et contre les bandeaux des niches qui les cachent par leur saillie, en sorte que chaque assise semble être toute d'une pièce d'un bout à l'autre de chaque portique; beauté de construction qui ne se trouve dans aucun bâtiment, ni des anciens, ni des modernes.

Le président. Ainsi nous voilà, selon vous, au-dessus des anciens du côté de l'architecture; je ne l'aurais jamais cru et ne le crois pas encore; mais voyons, je vous supplie, comment il se peut faire que nous les surpassions du côté de la sculpture. Cet article ne sera pas moins curieux à entendre et sera peut-être plus difficile à prouver.

L'abbé. Nous avons, je l'avoue, des figures antiques d'une beauté incomparable et qui font grand honneur aux anciens.

Le chevalier. Je vous conseille, vous, le défenseur de l'an-

tique, de vous retrancher derrière ces figures. Mettez autour de vous l'Hercule, l'Apollon, la Diane, le Gladiateur, les Lutteurs, le Bacchus, le Laocoon et deux ou trois encore de la même force. Après cela, laissez-le faire.

L'Abbé. L'avis est bon, mais il ne faut pas y en appeler d'autres ; car, par exemple, si vous y mettiez la Flore, dont la plupart des curieux font tant de cas, il serait aisé de vous forcer de ce côté-là.

Le président. Pourquoi ? La Flore est un des plus beaux ouvrages de sculpture que nous ayons.

L'Abbé. C'est une figure vêtue ; ainsi il en faut regarder la draperie comme une partie principale. Cependant, cette draperie n'est pas agréable, et il semble que la déesse soit vêtue d'un drap mouillé.

Le président. Aussi est-elle, et le sculpteur l'a voulu ainsi, pour faire mieux paraître le nu de sa figure.

L'Abbé. Si c'était une nymphe des eaux, à la bonne heure ! Encore cela serait-il bizarre ; car il faut supposer que les vêtements de ces sortes de divinités sont de la même nature que le plumage des oiseaux aquatiques, qui demeurent dans l'eau sans se mouiller. Le sculpteur n'y a pas fait assurément de réflexion ; il a mouillé la draperie de son modèle pour lui faire garder les plis qu'il avait arrangés avec soin, et ensuite il les a dessinés fidèlement. Rien n'étonne autant que de voir un morceau d'étoffe qui, au lieu de pendre à plomb selon l'inclination naturelle de tous les corps pesants, se tient collé le long d'une jambe pliée et retirée en dessous. La même chose se voit encore à l'endroit du sein, où la draperie suit exactement la rondeur des mamelles. Il y a des manières plus ingénieuses que celles-là pour marquer le nu des figures et faire voir les justes proportions.

Le président. Il se peut faire que les anciens n'aient pas été quelquefois fort exacts dans leurs draperies. C'est une chose qu'ils ont négligée et qu'ils ont même affecté de négliger, pour donner par là plus de beauté au nu de leurs figures.

L'Abbé. Je suis persuadé que les anciens aussi bien que nous faisaient de leur mieux, en tout ce qu'ils entreprenaient, et n'ont pas eu la finesse de faire mal une chose capitale comme l'est la draperie dans une figure qui est vêtue ? Il ne faut pas d'ailleurs s'imaginer que de bien draper soit un talent peu considérable dans un sculp-

pteur; le beau choix des plis, la grande et noble manière de les jeter, sont des secrets qui ont leur mérite, et peut-être n'est-il rien de plus difficile que de donner de la légèreté à des vêtements; car si les plis ne sont bien naturels et ne marquent adroitement le peu d'épaisseur de l'étoffe, la figure semble étouffée et comme captive sous la masse et l'immobilité de sa matière. La plupart des anciens n'y trouvaient d'autre finesse que de serrer les draperies contre le nu et de faire un grand nombre de petits plis les uns auprès des autres. Aujourd'hui, sans cet expédient, on fait paraître la draperie aussi mince que l'on veut, en donnant peu d'épaisseur aux naissances des plis et aux endroits où ces mêmes plis sont interrompus.

Le chevalier. A voir les petits plis de certaines draperies antiques, espacés également et tirés en lignes parallèles, il semble qu'on les ait faits avec un peigne ou avec un râteau.

Le président. Ces sortes de plis se trouvent dans quelques figures de dames romaines ou de vestales dont les robes étaient ainsi plissées avec des eaux gommées, de sorte que les sculpteurs ne pouvaient pas les représenter d'une autre manière que celle que vous leur reprochez.

L'abbé. A la bonne heure, si cela est ainsi; mais je crains bien que ce ne soit là une érudition supposée pour leur servir d'excuse. Quoi qu'il en soit, les anciens n'ont pas excellé de ce côté-là, et il en faut demeurer d'accord comme il faut convenir qu'ils étaient admirables pour le nu des figures; car j'avoue que dans l'Apollon, la Diane, la Vénus, l'Hercule, le Laocoon et quelques autres encore, il me semble voir quelque chose d'auguste et de divin que je ne trouve pas dans nos figures modernes; mais je dirai en même temps que j'ai de la peine à démêler si les mouvements d'admiration et de respect qui me saisissent en les voyant naissent uniquement de l'excès de leur beauté et de leur perfection, ou s'ils ne viennent point en partie de cette inclination naturelle que nous avons tous à estimer démesurément les choses qu'une longue suite de temps a comme consacrées et mises au-dessus du jugement des hommes; et quoique je sois toujours en garde contre ces sortes de préventions, elles sont si fortes et elles agissent sur notre esprit d'une manière si cachée, que je ne sais si je m'en défends bien. Mais je suis très-bien persuadé que si jamais deux mille ans passent

sur le groupe d'Apollon, qui a été fait pour la grotte du palais où nous sommes, et sur quelques autres ouvrages à peu près de la même force, ils seront regardés avec la même vénération, et peut-être plus grande encore.

Le chevalier. Sans attendre deux mille ans, il serait aisé de s'en éclaircir dans peu de jours. On sait faire de certaines eaux rousses qui donnent si bien au marbre la couleur des antiques, qu'il n'y a personne qui n'y soit trompé; ce serait un plaisir d'entendre les acclamations des curieux qui ne sauraient pas la tromperie et de voir de combien de piques ils les mettraient au-dessus de tous les ouvrages de notre siècle.

L'abbé. Nous savons le commerce qui s'est fait de ces sortes d'antiques et qu'un galant homme que nous connaissons tous en a peuplé tous les cabinets des curieux novices. Un jour que je me promenais dans un jardin, on m'assura que je marchais sur une infinité de bustes enfouis dans la terre qui achevaient là de se faire antiques en buvant du jus de fumier. J'ai vu plusieurs de ces bustes; je vous jure qu'il est difficile de n'y être pas trompé.

Le chevalier. Pour moi, je n'y vois pas de différence, si ce n'est que les faux antiques me plaisent davantage que les véritables, qui la plupart ont l'air mélancolique, et font de certaines grimaces auxquelles j'ai de la peine à m'accoutumer.

L'abbé. Si le titre d'ancien est d'un grand poids et d'un grand mérite pour un ouvrage de sculpture, la circonstance d'être dans un pays éloigné et qu'il en coûte pour le voir un voyage de trois ou quatre cents lieues, ne contribue pas moins à lui donner du prix et de la réputation. Quand il fallait aller à Rome pour voir le Marc-Aurèle, rien n'était égal à cette fameuse figure équestre, et on ne pouvait trop envier le bonheur de ceux qui l'avaient vue. Aujourd'hui que nous l'avons à Paris, il n'est pas croyable combien on la néglige, quoiqu'elle soit moulée très-exactement et que, dans une des cours du Palais Royal où on l'a placée, elle ait la même beauté et la même grâce que l'original. Cette figure est assurément belle; il y a de l'action, il y a de la vie, mais toutes choses y sont outrées. Le cheval lève la jambe de devant beaucoup plus haut qu'il ne le peut; il se ramène de telle sorte qu'il semble avoir l'encolure demise, et la corne de ses pieds excède en longueur celle de tous les mulets d'Auvergne.

Le chevalier. La première fois que je vis cette figure, je crus

que l'empereur Marc-Aurèle montait une jument poulinière, tant son cheval a les flancs larges et enflés, ce qui oblige ce bon empereur à avoir les jambes horriblement écarquillées.

Le président. Plusieurs croient que l'original s'est ainsi élargi par le ventre pour avoir été accablé sous la ruine d'un bâtiment.

L'abbé. Comment cela peut-il avoir été pensé, et qui ne sait que du bronze fondu se casserait cent fois plutôt que de plier?

Le président. Vous ne songez pas qu'on tient que cette figure équestre est de cuivre corinthien, que l'or et l'argent qui y sont mêlés, comme vous savez, rendent doux et pliable!

L'abbé. Bien loin que ce mélange prétendu d'or et d'argent pût rendre du cuivre plus pliable, il ne servirait qu'à le rendre encore plus fier et plus inflexible; c'est l'effet nécessaire du mélange dans tous les métaux. Mais il n'y a rien qu'on ne cherche pour excuser les anciens, ni rien de si incroyable qu'on n'aime mieux croire que de s'imaginer qu'ils aient fait la moindre faute.

Le président. Ce n'est pas sans raison qu'on a pour eux une vénération extraordinaire. Vous avouez vous-même qu'il est sorti de leurs mains un certain nombre de figures qui sont incomparables.

L'abbé. J'en demeure d'accord, et cela ne m'étonne point. La sculpture est, à la vérité, un des plus beaux arts qui occupent l'esprit et l'industrie des hommes; mais on peut dire aussi que c'est le plus simple et le plus borné de tous, particulièrement lorsqu'il ne s'agit que de figures de ronde-bosse. Il n'y a qu'à choisir un beau modèle, le poser dans une attitude agréable et le copier ensuite fidèlement. Il n'est point nécessaire que le temps ait donné lieu à plusieurs et diverses réflexions, et qu'il se soit fait un amas de préceptes pour se conduire. Il a suffi que des hommes soient nés avec du génie et qu'ils aient travaillé avec application. Il est encore à remarquer qu'il y avait des récompenses extraordinaires attachées à la réussite de ces sortes d'ouvrages, qu'il y allait de donner des dieux à des nations entières et aux princes mêmes de ces nations, et, enfin, que quand le sculpteur avait réussi, il n'était guère moins honoré que le dieu qui sortait de ses mains. Les anciens ont donc pu exceller dans les figures de ronde-bosse et n'avoir pas eu le même avantage dans les ouvrages des autres arts, beaucoup plus composés et qui demandent un plus grand nombre de réflexions et de préceptes.

Cela est si vrai que, dans les parties de la sculpture même où il entre plus de raisonnement et de réflexion, comme dans les bas-reliefs, ils ont été beaucoup plus faibles. Ils ignoraient une infinité de secrets de cette partie de la sculpture dans le temps même qu'ils ont fait la colonne Trajane, où il n'y a aucune perspective ni aucune dégradation. Dans cette colonne, les figures sont presque toutes sur la même ligne; s'il y en a quelques-unes sur le derrière, elles sont aussi grandes et aussi marquées que celles qui sont sur le devant; en sorte qu'elles semblent être montées sur des gradins pour se faire voir les unes au-dessus des autres.

Le chevalier. Si la colonne Trajane n'était pas un morceau d'une beauté singulière, M. Colbert, dont je vous ai ouï louer plus d'une fois le goût exquis pour tous les beaux-arts, n'aurait pas envoyé à Rome mouler cette colonne et n'en aurait pas fait apporter en France tous les moules et tous les bas-reliefs, moulés chacun deux fois, ce qui n'a pu se faire sans une dépense considérable.

L'abbé. Il paraît, à la vérité, que M. Colbert a donné en cela une grande marque de son estime pour la sculpture des anciens; mais qui peut assurer que la politique n'y eût pas quelque part? Pensez-vous que de voir, dans une place où se promènent sans cesse des étrangers de toutes les nations du monde, une construction immense d'échafauds les uns sur les autres, autour d'une colonne de six-vingts pieds de haut, et d'y voir fourmiller un nombre infini d'ouvriers, pendant que le prince qui les fait travailler est à la tête de cent mille hommes et soumet à ses lois toutes les places qu'il attaque ou qu'il menace seulement; pensez-vous, dis-je, que ce spectacle, tout agréable qu'il était, ne fût pas en même temps terrible pour la plupart de ces étrangers, et ne leur fît pas faire des réflexions plus honorables cent fois à la France que la réputation de se bien connaître aux beaux ouvrages de sculpture?

Le chevalier. Il arriva dans le même temps une chose à peu près de la même nature qui me fit bien du plaisir. Le courrier qui portait le paquet de M. Colbert, pour lors en Flandre auprès du roi, fut arrêté par les ennemis. Entre plusieurs ordonnances pour les bâtiments du roi, qui montaient à de grandes sommes, il s'en trouva une pour le paiement du second quartier des gages

des comédiens espagnols. Quelle mine faisait, je vous prie, le général de l'armée ennemie en voyant ses soldats presque tout nus, pendant que le prince qu'il avait à combattre faisait payer des comédiens espagnols, qu'il n'avait retenus que pour la satisfaction de la reine et à condition de ne leur voir jamais jouer la comédie?

L'abbé. Je veux bien que le seul amour des beaux-arts ait fait mouler et venir ici la colonne Trajane; voyons-en le succès. Lorsque les bas-reliefs furent déballés et arrangés dans le magasin du Palais-Royal, on courut les voir avec impatience; mais comme si ces bas-reliefs eussent perdu la moitié de leur beauté par les chemins, on s'entre-regardait les uns les autres, surpris qu'ils répondissent si peu à la haute opinion qu'on en avait conçue. On y remarqua, à la vérité, de très-beaux airs de tête et quelques attitudes assez heureuses, mais presque point d'art dans la composition, nulle dégradation dans les reliefs et une profonde ignorance de la perspective. Deux ou trois curieux, pleins encore de ce qu'ils en avaient ouï dire à Rome, s'épanchaient en louanges immodérées sur l'excellence de ces ouvrages; le reste de la compagnie s'efforçait d'être de leur avis, car il y a de l'honneur à être charmé de ce qui est antique; mais ce fut inutilement, et chacun s'en retourna peu satisfait. Les bas-reliefs sont demeurés là, où ils occupent beaucoup de place, où personne ne les va copier et où peu de gens s'avisent de les aller voir.

Le chevalier. Je me souviens que l'un de ces curieux zélés pour l'antique, voulant faire valoir quelques-uns de ces bas-reliefs, passait et tournait la main dessus en écartant les doigts et disait : Voilà qui a du grand, voilà qui a du beau! On le priait d'arrêter sa main sur quelque endroit qui méritât particulièrement d'être admiré; il ne le rencontra jamais heureusement. D'abord, ce fut une tête qui était beaucoup trop grosse, et il en demeura d'accord; ensuite sur un cheval qui était beaucoup trop petit ; cependant il persista toujours à soutenir que l'ensemble en était admirable.

L'abbé. Si l'on examine bien la plupart des bas-reliefs antiques, on trouvera que ce ne sont point de vrais bas-reliefs, mais des reliefs de ronde-bosse, sciés en deux de haut en bas, dont la principale moitié a été appliquée et collée sur un fond tout uni. Il ne faut que voir le bas-relief des danseuses; les figures en sont

assurément d'une beauté extraordinaire, et rien n'est plus noble, plus svelte et plus galant que l'air, la taille et la démarche de ces jeunes filles qui dansent; mais ce sont des figures de ronde-bosse, sciées en deux, comme je viens de dire, ou enfoncées de la moitié de leur corps dans le champ qui les soutient. Par là on connaît clairement que le sculpteur qui les a faites manquait encore, quelque excellent qu'il fût, de cette adresse que le temps et la méditation ont enseignée depuis et qui est arrivée de nos jours à sa dernière perfection; je veux dire cette adresse par laquelle un sculpteur, avec deux ou trois pouces de relief, fait des figures qui non-seulement paraissent de ronde-bosse et détachées de leurs fonds, mais qui semblent s'enfoncer les unes plus, les autres moins dans le lointain du bas-relief. Je remarquerai en passant que ce qu'il y a de plus beau au bas-relief des danseuses a été fait par un sculpteur de notre temps; car, lorsque le Poussin l'apporta de Rome en France, ce n'était presque qu'une ébauche assez informe, et ç'a été l'aîné des Anguier qui lui a donné cette élégance merveilleuse que nous y admirons.

Le président. Si la sculpture moderne l'emporte si fort sur la sculpture antique par cet endroit que vous marquez, il faut que la peinture d'aujourd'hui soit bien supérieure à celle des anciens, puisque enfin c'est d'elle que la sculpture a appris tous ses secrets de dégradation et de perspective.

L'abbé. J'en demeure d'accord, et la conséquence en est très-juste; mais puisqu'il s'agit présentement de la peinture, il faut commencer par la distinguer suivant les divers temps où elle a fleuri et en faire trois classes: celle du temps d'Apelles, de Zeuxis de Timanthe et de tous ces grands peintres dont les livres rapportent tant de merveilles; celle du temps de Raphaël, du Titien, de Paul Véronèse et de plusieurs autres excellents maîtres d'Italie, et celle du siècle où nous vivons. Si nous voulons suivre l'opinion commune qui règle presque toujours le mérite selon l'ancienneté, nous mettrons le siècle d'Apelles beaucoup au-dessus de celui de Raphaël, et celui de Raphaël beaucoup au-dessus du nôtre; mais je ne suis nullement d'accord sur cet arrangement, particulièrement à l'égard de la préférence qu'on donne au siècle d'Apelles sur celui de Raphaël.

Le président. Comment pouvez-vous ne pas convenir d'un jugement si universel et si raisonnable, surtout après être demeuré

d'accord sur l'excellence de la sculpture de Phidias et de Praxitèle; car, si la sculpture de ces temps-là l'emporte sur celle de tous les siècles qui ont suivi, à plus forte raison la peinture, si nous considérons qu'elle est susceptible de mille beautés et de mille agréments dont la sculpture n'est point capable.

L'abbé. C'est par cette raison-là même que la conséquence que vous tirez n'est pas recevable. Si la peinture était un art aussi simple et aussi borné que l'est la sculpture en fait d'ouvrages de ronde-bosse, car c'est en cela seul qu'elle a excellé parmi les anciens, je me rendrais à votre avis; mais la peinture est un art si vaste et d'une si grande étendue, qu'il n'a pas moins fallu que la durée de tous les siècles pour en découvrir tous les secrets et tous les mystères. Pour vous convaincre du peu de beauté des peintures antiques et de combien elles doivent être mises au-dessous de celles de Raphaël, du Titien et de Paul Véronèse, et de celles qui se font aujourd'hui, je ne veux me servir que des louanges mêmes qu'on leur a données.

On dit que Zeuxis représenta si naïvement des raisins que des oiseaux les vinrent becqueter : quelle grande merveille y a-t-il à cela? Une infinité d'oiseaux se sont tués contre le ciel de la perspective de Rueil, en voulant passer outre, sans qu'on en ait été surpris, et cela même n'est pas beaucoup entré dans la louange de cette perspective.

Le chevalier. Il y a quelque temps que, passant sur le Fossé des religieuses anglaises, je vis une chose aussi honorable à la peinture que l'histoire des raisins de Zeuxis et beaucoup plus divertissante. On avait mis sécher dans la cour de M. Le Brun, dont la porte était ouverte, un tableau nouvellement peint où il y avait sur le devant un grand chardon parfaitement bien représenté. Une bonne femme vint à passer avec son âne qui, ayant vu le chardon, entre brusquement dans la cour, renverse la femme qui tâchait de le retenir par son licou, et sans deux forts garçons, qui lui donnèrent chacun quinze ou vingt coups de bâton pour le faire retirer, il aurait mangé le chardon; je dis mangé, parce qu'étant nouvellement fait, il aurait emporté toute la peinture avec sa langue.

L'abbé. Ce chardon vaut bien les raisins de Zeuxis dont Pline fait tant de cas. Le même Pline raconte encore que Parrhasius avait contrefait si naïvement un rideau que Zeuxis même y fut

trompé. De semblables tromperies se font tous les jours par des ouvrages dont on ne fait aucune estime. Cent fois, des cuisinières ont mis la main sur des perdrix et sur des chapons naïvement représentés, pour les mettre à la broche; qu'en est-il arrivé? On en a ri, et le tableau est demeuré à la cuisine. Le même auteur rapporte comme une merveille qu'un peintre de ces temps-là, en peignant un pigeon, en avait représenté l'ombre sur le bord de l'auge où il buvait. Cela montre seulement qu'on n'avait point encore représenté l'ombre qu'un corps fait sur un autre quand il le cache à la lumière. Il loue un autre peintre d'avoir fait une Minerve dont les yeux étaient tournés vers tous ceux qui la regardaient. Qui ne sait que quand un peintre se fait regarder de la personne qu'il peint, le portrait tourne aussi les yeux sur tous ceux qui le regardent en quelque endroit qu'ils soient placés? Il dit qu'Apelles fit un Hercule qui, étant vu par le dos, ne laissait pas de montrer le visage; l'étonnement avec lequel il dit qu'on regarda cet Hercule est une preuve que, jusque-là, les peintres avaient fait leurs figures tout d'une pièce et sans leur donner aucune attitude qui marquât du mouvement et de la vie. Qui ne voit combien de telles louanges supposent d'ignorance en fait de peinture, et en celui qui les donna, et en ceux à qui elles sont données? Mais que dirons-nous de ce coup de maître du même Apelles qui lui acquit le renom du plus grand peintre de son temps, de cette adresse admirable avec laquelle il fendit un trait fort délié par un trait plus délié encore?

Le président. Je vois que vous n'entendez pas quel fut le combat d'Apelles et de Protogène. Vous êtes dans l'erreur du commun du monde, qui croit qu'Apelles ayant fait un trait fort délié sur une toile, pour faire connaître à Protogène que ce ne pouvait pas être un autre peintre qu'Apelles qui l'était venu demander, Protogène avait fait un trait d'une autre couleur qui fendait en deux celui d'Apelles, et qu'Apelles étant revenu, il avait fendu celui de Protogène d'un trait encore beaucoup plus mince. Mais ce n'est point là la vérité de l'histoire, le combat eut lieu sur la nuance des couleurs, digne sujet de dispute et d'émulation entre des peintres, et non pas sur l'adresse à tirer des lignes. Apelles prit un pinceau et fit une nuance si délicate, si douce et si parfaite, qu'à peine pouvait-on voir le passage d'une couleur à l'autre; Protogène fit sur cette nuance une autre nuance encore

plus fine et plus adoucie; Apelles vint, qui enchérit tellement sur Protogène par une troisième nuance qu'il fit sur les deux autres, que Protogene confessa qu'il ne se pouvait rien ajouter.

L'Abbé. Vous me permettrez de vous dire que vous avez pris ce galimatias dans le livre de Ludovicus Montiosus. Comment pouvez-vous concevoir qu'on peigne des nuances de couleurs les unes sur les autres, et qu'on ne laisse pas de voir que la dernière des trois est la plus délicate? Je ne m'étonne pas que cet auteur ne sache ce qu'il dit; rien n'est plus ordinaire à la plupart des savants quand ils parlent des arts; mais ce qui m'étonne, c'est la manière dont il traite Pline sur la description qu'il nous a laissée de ce tableau. Pline assure qu'il l'a vu et même qu'il le regarda avec avidité peu de temps avant qu'il pérît dans l'embrasement du palais de l'empereur. Il ajoute que ce tableau ne contenait autre chose dans toute son étendue, qui était fort grande, que des lignes presque imperceptibles, ce qui semblait le devoir rendre peu considérable parmi les beaux tableaux dont il était environné, mais que cependant il attirait plus la curiosité que tous les autres ouvrages des plus grands peintres. Montiosus ose soutenir que Pline n'a jamais vu aucune ligne sur ce tableau et qu'il n'y en avait point, que le bonhomme s'est imaginé les voir parce qu'il avait ouï dire qu'il y en avait, ou qu'il l'avait bien voulu dire pour ne pas s'attirer le reproche de ne voir goutte. N'est-ce pas là une témérité insupportable? Mais, je m'arrête, afin que vous ne m'accusiez pas de maltraiter un homme qui peut-être a fait de gros livres. Je ne parle qu'après M. de Saumaise, qui en dit bien davantage et qui paraît avoir été plus blessé que moi de cette insolence. Il est donc vrai qu'il s'agissait entre Protogène et Apelles d'une adresse de main et de voir qui ferait un trait plus délié. Cette sorte d'adresse a longtemps tenu lieu d'un grand mérite parmi les peintres. L'O de Giotto en est une preuve; le pape Benoît IX faisait chercher partout d'excellents peintre et se faisait apporter de leurs ouvrages pour connaître leur suffisance. Giotto ne voulut point donner de tableau, mais, prenant une feuille de papier en présence de l'envoyé du pape, il fit d'un seul trait de crayon ou de plume un O aussi rond que s'il l'eût fait avec le compas. Cet O le fit préférer par le pape à tous les autres peintres, et donna lieu à un proverbe qui se dit encore dans toute l'Italie, où, quand on veut faire entendre qu'un homme

est fort stupide, on dit qu'il est aussi rond que l'O de Giotto. Mais il y a déjà longtemps que ces sortes d'adresses ne sont plus d'aucun mérite parmi les peintres. M. Ménage m'a dit avoir connu un religieux qui non-seulement faisait d'un seul trait de plume un O parfaitement rond, mais qui, en même temps, mettait un point justement dans le centre. Ce religieux ne s'est jamais avisé de vouloir passer pour peintre, et s'est contenté d'être loué de son petit talent. Le Poussin, lorsque la main lui tremblait et qu'à peine il pouvait placer son pinceau et sa couleur où il voulait, a fait des tableaux d'une beauté inestimable, pendant que mille peintres qui auraient fendu en dix le trait le plus délicat du Poussin n'ont fait que des tableaux très-médiocres. Ces sortes de prouesses sont des signes évidents de l'enfance de la peinture. Quelques années avant Raphaël et le Titien, il s'est fait des tableaux, et nous les avons encore, dont la beauté principale consiste dans cette finesse de linéaments; on y compte tous les poils de la barbe et tous les cheveux de la tête de chaque figure. Les Chinois, quoique très-anciens dans les arts, en sont encore là. Ils parviendront peut-être bientôt à dessiner correctement, à donner de belles attitudes à leurs figures, et même des expressions naïves de toutes les passions, mais ce sera de longtemps qu'ils arriveront à l'intelligence parfaite du clair-obscur, de la dégradation des lumières, des secrets de la perspective et de la judicieuse ordonnance d'une grande composition. Pour bien me faire entendre, il faut que je distingue trois choses dans la peinture : la représentation des figures, l'expression des passions et la composition du tout ensemble. Dans la représentation des figures, je comprends non-seulement la juste délinéation de leurs contours, mais aussi l'application des vraies couleurs qui leur conviennent. Par l'expression des passions, j'entends les différents caractères des visages et les diverses attitudes des figures qui marquent ce qu'elles veulent faire, ce qu'elles pensent, en un mot, ce qui se passe dans le fond de leur âme. Par la composition du tout ensemble, j'entends l'assemblage judicieux de toutes ces figures placées avec entente et dégradées de couleur, selon l'endroit du plan où elles sont posées. Ce que je dis ici d'un tableau où il y a plusieurs figures, se doit entendre aussi d'un tableau où il n'y en a qu'une, parce que les différentes parties de cette figure sont entre elles ce que plusieurs figures

sont les unes à l'égard des autres. Comme ceux qui apprennent à peindre commencent par apprendre à dessiner le contour des figures, et à le remplir de leurs couleurs naturelles, qu'ensuite ils s'étudient à donner de belles attitudes à leurs figures et à bien exprimer les passions dont ils veulent qu'elles paraissent animées, mais que ce n'est qu'après un longtemps qu'ils savent ce qu'on doit observer pour bien disposer la composition d'un tableau, pour bien distribuer le clair-obscur, et pour bien mettre toute chose dans les règles de la perspective, tant pour le trait que pour l'affaiblissement des ombres et des lumières, de même ceux qui, les premiers dans le monde, ont commencé à peindre, ne se sont appliqués d'abord qu'à représenter naïvement le trait et la couleur des objets, sans désirer autre chose, sinon que ceux qui verraient leurs ouvrages pussent dire : « Voilà un homme, voilà un cheval, voilà un arbre ; » encore bien souvent mettaient-ils un écriteau pour épargner la peine qu'on aurait eue à le deviner. Ensuite, ils ont passé à donner de belles attitudes à leurs figures et à les animer vivement de toutes les passions imaginables. Et voilà les deux seules parties de la peinture où nous sommes obligés de croire que soient parvenus les Apelles et les Zeuxis, si nous en jugeons par la vraisemblance du progrès que leur art a pu faire et par ce que les auteurs nous rapportent de leurs ouvrages, sans qu'ils aient jamais connu, si ce n'est très-imparfaitement, cette troisième partie de la peinture qui regarde la composition d'un tableau suivant les règles et les égards que je viens d'expliquer.

Le président. Comment cela peut-il s'accorder avec les merveilles qu'on nous raconte des ouvrages de ces grands hommes, pour lesquels on donnait des boisseaux pleins d'or et qu'on ne croyait pas encore payer suffisamment, ces tableaux qui suspendaient la fureur des ennemis et modéraient l'avidité des conquérants, moins touchés du désir de prendre les plus célèbres villes que de la crainte d'exposer au feu de si beaux ouvrages.

L'abbé. Tous ces effets merveilleux de la peinture antique n'empêchent pas que je ne persiste dans ma proposition ; car ce n'est point la belle ordonnance d'un tableau, la juste dispensation des lumières, la judicieuse dégradation des objets, ni tout ce qui compose cette troisième partie de la peinture dont j'ai parlé, qui touche, qui charme et qui enlève. Ce n'est que la juste délinéation

des objets revêtus de leurs vraies couleurs et surtout l'expression vive et naturelle des mouvements de l'âme qui font de fortes impressions sur ceux qui les regardent, car il faut remarquer que, comme la peinture a trois parties qui la composent, il y a aussi trois parties dans l'homme par où il en est touché, les sens, le cœur et la raison. La juste délinéation des objets accompagnés de leur couleur frappe agréablement les yeux ; la naïve expression des mouvements de l'âme va droit au cœur et, imprimant sur lui les mêmes passions qu'il voit représentées, lui donne un plaisir très-sensible; et enfin, l'entente qui paraît dans la juste distribution des ombres et des lumières, dans la dégradation des figures selon leur plan, et dans le bel ordre d'une composition judicieusement ordonnée plaît à la raison et lui fait ressentir une joie moins vive à la vérité, mais plus spirituelle et plus digne d'un homme. Il en est de même des ouvrages de tous les autres arts. Dans la musique, le beau son et la justesse de la voix charment l'oreille; les mouvements gais et languissants de cette même voix, selon les différentes passions qu'ils expriment, touchent le cœur, et l'harmonie de diverses parties qui se mêlent avec un ordre et une économie admirables font le plaisir de la raison. Dans l'éloquence, la prononciation et le geste frappent les sens, les figures pathétiques gagnent le cœur, et la belle économie du discours s'élève jusqu'à la partie supérieure de l'âme pour lui donner une certaine joie toute spirituelle qu'elle seule est capable de ressentir. Je dis donc qu'il a suffi aux Apelles et aux Zeuxis, pour se faire admirer de toute la terre, d'avoir charmé les yeux et touché le cœur, sans qu'il leur ait été nécessaire de posséder cette troisième partie de la peinture qui ne tend qu'à satisfaire la raison ; car, bien loin que cette partie serve à charmer le commun du monde, elle y nuit fort souvent, et n'aboutit qu'à lui déplaire. En effet, combien y a-t-il de personnes qui voudraient qu'on fît les personnages éloignés aussi forts et aussi marqués que ceux qui sont proches afin de les mieux voir; qui de bon cœur dispenseraient le peintre de toute la peine qu'il se donne à composer son tableau et à dégrader les figures selon leur plan ; mais, surtout, qui seraient bien aises qu'on ne fît point d'ombres dans les visages, et particulièrement dans les portraits des personnes qu'ils aiment !

LE CHEVALIER. Il faut que je vous dise sur ce sujet la naïveté

d'une dame qui se plaignait à moi d'un peintre que je lui avais donné, parce qu'il lui avait fait dans son portrait une tache noire sous le nez. « Je le montrai hier, me dit-elle, à toute ma famille; qui soupait chez moi ; il n'y eut personne qui n'en fût scandalisé, je pris moi-même deux flambeaux dans mes mains pour voir au miroir si j'avais effectivement sous le nez la tache noire qu'il y a mise ; nous eûmes beau regarder; ni moi, ni personne de la compagnie ne pûmes jamais voir cette tache. Je ne veux point que l'on me flatte, leur disais-je ; mais je ne veux pas non plus qu'on me fasse des défauts que je n'ai pas. Ils furent tous de mon avis et haussaient les épaules sur la fantaisie qu'ont tous les peintres de barbouiller les visages avec leurs ombres ridicules et impertinentes ! » Je ne saurais m'empêcher de vous faire encore un conte sur le même sujet. Quand on porta à Saint-Étienne-du-Mont la pièce de tapisserie où le martyre de ce saint est représenté, les connaisseurs en furent assez contents; mais le menu peuple de la paroisse ne le fut point du tout. Je me trouvais auprès d'un bon bourgeois qui avait dans ses heures une petite image de saint Étienne sur du vélin. Le saint était planté bien droit sur ses deux genoux avec une dalmatique rouge cramoisi, bordée tout alentour d'un filet d'or; il avait les bras étendus et tenait dans l'une de ses mains une grande palme d'un beau vert d'émeraude. « Voilà un saint Étienne! disait-il en parlant à deux de ses voisines; il n'y a pas d'enfant qui ne le reconnaisse. Eh ! mon Dieu ! que ces messieurs les peintres ne peignent-ils comme cela! »

L'abbé. Il y a bien de prétendus connaisseurs à Paris qui s'expliqueraient comme ce bourgeois, s'ils ne craignaient d'être raillés généralement : ce qu'il y a de plus fin et de plus spirituel dans tous les arts a le don de déplaire au commun du monde. Cela se remarque particulièrement dans la musique. Les ignorants n'aiment point l'harmonie de plusieurs parties mêlées ensemble ; ils trouvent que tous ces grands accords et toutes ces fugues qu'on leur fait faire, en quoi consiste pourtant ce qu'il y a de plus charmant et de plus divin dans ce bel art, ne sont qu'une confusion désagréable et ennuyeuse; en un mot, ils aiment mieux, et ils le disent franchement, une belle voix toute seule.

Le chevalier. Assurément, surtout si cette belle voix sort d'une bouche bien vermeille et passe entre des dents bien blanches, bien nettes et bien rangées.

L'Abbé. Cela s'entend; on peut juger par là combien ils aiment la musique et à quel point ils s'y connaissent. Mais revenons à la peinture. Je puis encore prouver le peu de suffisance des peintres anciens par quelques morceaux de peinture antique qu'on voit à Rome en deux ou trois endroits; car, quoique ces ouvrages ne soient pas tout à fait du temps d'Apelles et de Zeuxis, ils sont apparemment dans la même manière; et tout ce qu'il peut y avoir de différence, c'est que les maîtres qui les ont faits étant un peu moins anciens, pourraient avoir su quelque chose davantage dans la peinture. J'ai vu celui des Noces, qui est dans la vigne Aldobrandine, et celui qu'on appelle le *tombeau d'Ovide*. Les figures en sont bien dessinées, les attitudes sages et naturelles, et il y a beaucoup de noblesse et de dignité dans les airs de tête; mais il y a très-peu d'entente dans le mélange des couleurs, et point du tout dans la perspective ni dans l'ordonnance. Toutes les teintes sont aussi fortes les unes que les autres; rien n'avance, rien ne recule dans le tableau, et toutes les figures sont presque sur la même ligne, en sorte que c'est bien moins un tableau qu'un bas-relief antique coloré; tout y est sec et immobile, sans union, sans liaison, et sans cette mollesse des corps vivants qui les distingue du marbre et du bronze qui les représentent. Ainsi, la grande difficulté n'est pas de prouver qu'on l'emporte sur les Zeuxis, sur les Timanthe et sur les Apelles, mais de faire voir qu'on a encore quelque avantage sur les Raphaël, sur les Titien, sur les Paul Véronèse et sur les autres grands peintres du dernier siècle. Cependant, j'ose avancer qu'à regarder l'art en lui-même, en tant qu'il est un amas et une collection de préceptes, on trouvera qu'il est plus accompli et plus parfait présentement qu'il ne l'était du temps de ces grands maîtres. Comparons, je vous prie, le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse, avec celui de *la Famille de Darius*, de M. Lebrun; aussi bien venons-nous de les voir tous deux dans l'antichambre du grand appartement du roi, où il semble qu'on les ait mis vis-à-vis l'un de l'autre pour en faire la comparaison.

Le président. On ne saurait mieux parler sur ces deux tableaux que n'a fait un prélat d'Italie. « Le tableau de M. Lebrun, dit-il, est très-beau et très-excellent, mais il a le malheur d'avoir un méchant voisin; » voulant faire entendre que, quelque beau qu'il fût, il ne l'était guère dès qu'on venait à le comparer avec celui de Paul Véronèse.

L'abbé. Comme les Français ne sont pas moins portés naturellement à mépriser les ouvrages de leur pays que les Italiens sont soigneux de relever à toute rencontre le mérite de ceux de leurs compatriotes, je ne doute pas que ce bon mot n'ait été reçu avec applaudissement, et que plusieurs personnes ne se fassent honneur de le redire pour faire entendre qu'ils ont un goût exquis et un génie au-dessus de leur nation ; mais cela ne m'émeut point. J'ai vu faire à un autre prélat d'Italie quelque chose encore de plus désobligeant pour le tableau de *la Famille de Darius*. Il passa devant non-seulement sans y attacher les yeux, mais sans les lever de terre, comme si ce tableau eût dû lui blesser la vue. Cette affectation me mit d'abord en colère, mais elle me fit rire un moment après et me donna de la joie. Quoi qu'il en soit, je demeure d'accord que le tableau des *Pèlerins* est un des plus beaux tableaux qui se voient ; les personnages y sont vivants, et l'on croit ne voir pas moins ce qui se passe dans leur pensée que l'action qu'ils font au dehors; mais, comme un tableau est un poëme muet, l'unité de lieu, de temps et d'action doit être encore plus religieusement observée que dans un poëme véritable, parce que le lieu y est immuable, le temps indivisible et l'action momentanée. Voyons comment cette règle est observée dans ce tableau. Tous les personnages sont, à la vérité, dans la même chambre ; mais ils y sont aussi peu ensemble que s'ils étaient en des lieux séparés : ici est Notre-Seigneur qui rompt le pain au milieu des deux disciples ; là sont des Vénitiens et des Vénitiennes qui n'ont presque aucune attention au mystère dont il s'agit, et dans le milieu sont de petits enfants qui badinent avec un gros chien. Ne serait-il pas plus raisonnable que ces trois sujets formassent trois tableaux différents que de n'en composer qu'un seul qu'ils ne composent point ?

Le président. Vous m'avouerez qu'on croit entendre parler les personnages de ce tableau, et que la gorge de cette femme qui est sur le devant est de la vraie chair.

L'abbé. J'en conviens ; mais quelle nécessité et quelle bienséance y a-t-il que ces personnages parlent et que cette femme vienne montrer là sa chair ?

Le président. C'est un usage si reçu de mettre dans des tableaux de piété ceux qui les font faire, et d'y mettre aussi toute

leur famille, que cet assemblage de personnes de différents temps et de différents lieux ne devrait pas vous étonner.

L'ABBÉ. Je connais cet usage et je ne le blâme point, quoique les peintres n'aient point sujet d'en être fort contents. On voit tous les jours dans des Nativités ceux qui ont fait faire le tableau, mais à genoux et dans l'adoration comme les bergers. On en voit aussi dans des tableaux de crucifix, mais prosternés et les yeux levés vers le Sauveur, en sorte que leur action particulière est liée à l'action principale et concourt à la même fin. Ici les personnages ne semblent pas se voir les uns les autres, et il n'y a que la seule volonté du peintre qui les ait fait trouver dans le même lieu.

LE PRÉSIDENT. Tous ces prétendus défauts ne regardent point le peintre comme peintre, mais seulement comme historien.

L'ABBÉ. Cela est vrai, si vous renfermez la qualité du peintre à représenter naïvement quelque objet sans se mettre en peine s'il y a de la vraisemblance, de la bienséance et du bon sens dans sa composition ; mais je ne crois pas que les peintres veuillent renoncer à l'obligation d'observer des conditions si justes et si nécessaires dans tout un ouvrage. Quoi qu'il en soit, je soutiens qu'en qualité de peintre il n'a pas mieux gardé l'unité qui doit être dans la composition d'un sujet, qu'il ne l'a fait en qualité d'historien, puisqu'il a mis deux points de vue dans son tableau, l'un pour le paysage, l'autre pour la chambre, où le Sauveur est assis à table avec ses disciples ; car l'historien du paysage est plus bas que cette table, dont on voit le dessus qui tient à un autre point de vue beaucoup plus élevé ; faute de perspective qu'on ne pardonnerait pas aujourd'hui à un écolier de quinze jours ! Je ne crois pas que nous ayons aucun de ces reproches à faire au tableau de *la Famille de Darius*. C'est un véritable poëme, où toutes les règles sont observées. L'unité d'action, c'est Alexandre qui entre dans la tente de Darius. L'unité de lieu, c'est cette tente où il n'y a que les personnes qui doivent s'y trouver. L'unité de temps, c'est le moment où Alexandre dit qu'on ne s'est pas beaucoup trompé en prenant Éphestion pour lui, parce qu'Éphestion est un autre lui-même. Si l'on regarde avec quel soin on a fait tendre toutes choses à un seul but, rien de plus lié, de plus réuni et de plus un, si cela se peut dire, que la représentation de cette histoire, et rien en même temps n'est plus divers et plus varié, si

l'on considère les différentes attitudes des personnages et les expressions particulières de leurs passions. Tout ne va qu'à représenter l'étonnement, l'admiration, la surprise et la crainte que cause l'arrivée du plus célèbre conquérant de la terre; et ces passions, qui n'ont toutes qu'un même objet, se trouvent différemment exprimées dans les diverses personnes qui les ressentent. La mère de Darius, abattue sous le poids de sa douleur et de son âge, adore le vainqueur et, prosternée à ses pieds qu'elle embrasse, tâche de l'émouvoir par l'excès de son accablement. La femme de Darius, non moins touchée mais ayant plus de force, regarde, les yeux en larmes, celui dont elle craint et attend toutes choses. Statira, dont la beauté devient encore plus touchante par les pleurs qu'elle répand, paraît n'avoir pris d'autre parti que celui de pleurer. Parisatis, plus jeune, et par conséquent moins touchée de son malheur, fait voir dans ses yeux la curiosité de celles de son sexe et en même temps le plaisir qu'elle prend à contempler le héros dont elle a ouï dire tant de merveilles. Le jeune fils de Darius, que sa mère présente à Alexandre, paraît surpris, mais plein d'une noble assurance que lui donnent le sang dont il est né et l'accoutumance de voir des hommes armés comme Alexandre. Les autres personnages ont tous aussi leur caractère si bien marqué, que non-seulement on voit leurs passions en général, mais la nature et le degré de ces passions selon leur âge, leur condition et leur pays. Les esclaves y sont prosternés la tête contre terre dans une profonde adoration ; les eunuques, faibles et timides, semblent encore plus saisis de crainte que d'étonnement; et les femmes paraissent mêler à leur crainte un peu de cette confiance qu'elles ont dans l'honnêteté qui est due à leur sexe. D'ailleurs, quelle beauté et quelle diversité dans les airs de tête de ce tableau! Ils sont tous grands, tous nobles et, si cela se peut dire, tous héroïques en leur manière, de même que les vêtements, que le peintre a recherchés avec un soin et une étude inconcevables. Dans le tableau des *Pèlerins*, toutes les têtes et toutes les draperies, hors celles du Christ et des deux disciples, qui ont quelque noblesse, sont prises sur des hommes et des femmes de la connaissance du peintre, ce qui avilit extrêmement la composition de ce tableau, et fait un mélange aussi mal assorti que si dans une tragédie des plus sublimes on mêlait quelques scènes d'un style bas et comique. Si nous voulons présentement entrer dans

ce qui est le pur art de la peinture, nous trouverons non-seulement que la perspective y est partout bien observée, mais que rien ne se peut ajouter à la belle économie du tout ensemble. Les figures, qui semblent participer presque également à la même lumière, sont néanmoins tellement dégradées, que si on les voulait changer de place, elles ne pourraient s'accorder ensemble à cause de la différence de leur teinte, qui semble la même dans la situation où elles sont, mais qui paraîtrait alors très-différente. Voilà ce qui ne se peut pas dire aussi positivement du tableau des *Pèlerins* de Paul Véronèse ni de la plupart des tableaux de son temps. Ainsi, je compare les ouvrages de nos excellents modernes à des corps animés dont les parties sont tellement liées les unes avec les autres qu'elles ne peuvent pas être unies ailleurs qu'au lieu où elles sont; et je compare la plupart des tableaux anciens à un amas de pierres ou d'autres choses jetées ensemble au hasard, et qui pourraient se ranger autrement qu'elles ne sont sans qu'on s'en aperçût.

Le chevalier. Je vous avoue que le tableau de *la Famille de Darius* m'a toujours semblé le chef-d'œuvre de M. Lebrun, et peut-être que l'honneur qu'il a eu de le peindre sous les yeux du roi, est cause qu'il s'y est surpassé lui-même; car il le fit à Fontainebleau, où Sa Majesté prenait un extrême plaisir tous les jours à le voir travailler.

Le président. Quoi donc! le *Saint Michel* et la *Sainte Famille* que nous venons de voir ne sont pas comparables aux tableaux de M. Lebrun!

L'abbé. Je serais bien fâché d'avoir avancé une telle proposition; ce sont deux chefs-d'œuvre incomparables, et qui surpassent, comme je l'ai déjà dit, tout ce que l'Italie a de plus beau. Il y a quelque chose de si grand et de si noble dans l'attitude et dans l'air de tête de saint Michel; la correction du dessin y est si juste et le mélange des couleurs si parfait, que ce qui peut y être désiré comme un peu moins de force dans l'extrémité des parties ombrées n'empêche pas qu'il ne soit le premier tableau du monde, à moins qu'on ne lui fasse disputer ce rang par le tableau de la *Sainte Famille*.

Le président. Vous passez donc condamnation pour ces deux tableaux, et voilà le siècle de Raphaël au-dessus du nôtre!

L'abbé. Cela ne conclut pas. Je demeure d'accord que ces

deux tableaux et plusieurs autres maîtres anciens excellent tellement dans les parties principales de la peinture, qu'à tout prendre, ils peuvent être préférés à ceux d'aujourd'hui ; mais je soutiens que ces grands hommes ont tous manqué en de certaines parties où nos excellents maîtres ne manquent plus. Raphaël, par exemple, a si peu connu la dégradation des lumières et cet affaiblissement des couleurs que cause l'interposition de l'air, en un mot, ce qu'on appelle la perspective aérienne, que les figures du fond du tableau sont presque aussi marquées que celles du devant, que les feuilles des arbres éloignés se voient aussi distinctement que celles qui sont proches, et que l'on n'a pas moins de peine à compter les fenêtres d'un bâtiment qui est à quatre lieues, que s'il n'était qu'à vingt pas de distance. Ainsi, à regarder la peinture en elle-même et en tant qu'elle est un amas de préceptes pour bien peindre, elle est aujourd'hui plus parfaite et plus accomplie qu'elle ne l'a jamais été dans tous les autres siècles. Je dirai même que je ne suis pas bien ferme dans le jugement que je fais en faveur des tableaux de ces anciens maîtres, non-seulement à cause du respect dont je suis prévenu pour leur ancienneté, mais aussi à cause de la beauté réelle et effective que cette ancienneté leur donne ; car il y a dans les ouvrages de peinture, comme dans les viandes nouvellement tuées ou dans les fruits fraîchement cueillis, une certaine crudité et une certaine âpreté que le temps seul peut cuire et adoucir en amortissant ce qui est trop vif, en affaiblissant ce qui est trop fort et en noyant les extrémités des couleurs les unes dans les autres. Qui sait le degré de beauté qu'acquerra la *Famille de Darius*, le *Triomphe d'Alexandre*, la *Défaite de Porus* et les autres grands tableaux de cette force, quand le temps aura achevé de les peindre et y aura mis les mêmes beautés dont il a enrichi le *Saint Michel* et la *Sainte Famille;* car je remarque que ces grands tableaux de M. Lebrun se peignent et s'embellissent tous les jours, et que le temps, en adoucissant ce que le pinceau judicieux lui a donné pour être adouci et pour amuser son activité, qui sans cela s'attaquerait à la substance de l'ouvrage, y ajoute mille nouvelles grâces qu'il n'y a que lui seul qui puisse donner.

Le CHEVALIER. Ce que vous dites là me fait souvenir d'une espèce d'emblème que j'ai vu quelque part dans une poésie qui traite de la peinture. Le temps y est représenté sous la figure

d'un vieillard qui d'une main tient un pinceau dont il retouche et embellit les ouvrages des excellents maîtres, et de l'autre une éponge dont il efface les tableaux des méchants peintres. Je me suis toujours souvenu des vers que je vais vous dire :

Sur les uns, le vieillard, à qui tout est possible,
Passait de son pinceau la trace imperceptible,
D'une couche légère allait les brunissant,
Y mettait des beautés, même en les effaçant;
Adoucissait les jours, fortifiait les ombres,
Et les rendant plus beaux en les rendant plus sombres,
Leur donnait ce teint brun qui les fait respecter,
Et qu'un pinceau mortel ne saurait imiter.
Sur les autres tableaux d'un mépris incroyable
Il passait sans les voir l'éponge impitoyable,
Et loin de les garder aux siècles à venir
Il en effaçait tout, jusques au souvenir.

L'abbé. Cela est très-vrai, et il y aura toujours de la peine à comparer un tableau ancien avec un moderne, parce qu'on ne sait ce que fera le temps et quelles beautés il doit ajouter au tableau nouveau fait. Ainsi, je soutiens toujours que la peinture en elle-même est aujourd'hui plus accomplie que dans le siècle même de Raphaël, parce que, du côté du clair-obscur, de la dégradation des lumières et des diverses bienséances de la composition, on est plus instruit et plus délicat qu'on ne l'a jamais été.

Le président. Cependant, ce n'est pas là le sentiment commun, et, si l'on en croit les connaisseurs, les moindres tableaux des anciens vont devant les plus beaux des modernes.

L'abbé. Vous croyez sans doute que cela vient du peu d'habileté de nos peintres et de la grande capacité de ceux qui en jugent? Je vous déclare que c'est tout le contraire. Si nos peintres voulaient bien prendre moins de peine à leurs tableaux, en faire la composition plus simple et sans art, marquer le proche et le loin presque également, et ne s'attacher qu'à la belle couleur, en un mot, faire des espèces d'enluminures plutôt que de vrais tableaux, nos prétendus connaisseurs en seraient mille fois plus contents; mais les peintres aiment mieux ne plaire qu'à un petit nombre de gens qui s'y connaissent qu'à une multitude peu éclairée. Un seul homme du métier qu'ils estiment ou qu'ils craignent, les anime plus et les fait plus suer que tout le reste du monde ensemble.

Le chevalier. Je trouve qu'ils ont raison et qu'il serait plus à propos de nous instruire dans la peinture pour en bien juger, que de vouloir qu'ils peignent mal pour nous satisfaire.

Le président. Est-ce que tant de gens d'esprit, dont le siècle est rempli, ne se connaissent pas en peinture?

L'abbé. Il y en a beaucoup qui s'y connaissent, mais il y en a encore davantage qui, n'étant point nés pour les arts et n'en ayant fait aucune étude, n'y entendent rien du tout.

Le chevalier. Cela est si vrai que quand ces gens d'esprit qui n'ont pas le génie des arts font quelque comparaison tirée de la peinture, on ne peut les souffrir, pour peu qu'on s'y connaisse.

L'abbé. C'est une vérité que je n'aurais pas de peine à leur dire à eux-mêmes, puisque Apelles, qui n'était pas moins bon courtisan que bon peintre, n'en fit pas de finesse à Alexandre, tout Alexandre qu'il était; car un jour que ce conquérant de l'Asie, et pour dire quelque chose de plus dans la chose dont il s'agit, que cet excellent disciple d'Aristote raisonnait avec lui sur un des tableaux et en raisonnait fort mal: « Si vous m'en croyez, lui dit Apelles, vous parlerez un peu plus bas, de peur que ce jeune apprenti qui broie là des couleurs ne se moque de vous; » tant il est vrai qu'on peut être de très-grande qualité, avoir de l'esprit infiniment et ne se connaître pas en peinture.

Le président. Mais que direz-vous des curieux qui sont du même avis? Vous ne pouvez pas les traiter d'ignorants en peinture, eux qui en décident souverainement.

L'abbé. Il y a quelques curieux qui ont le goût très-fin ; mais il y en a beaucoup qui ne se connaissent en tableaux que comme les libraires se connaissent en livres. Ils savent le prix, la rareté et la généalogie d'un tableau sans en connaître le vrai mérite, comme les libraires savent parfaitement ce qu'un livre doit être vendu, l'abondance ou le peu d'exemplaires qu'il y en a, et l'histoire de ses éditions, sans rien savoir de ce qui est contenu dans le livre.

Le chevalier. Je suis persuadé que les curieux dont vous parlez sont plus habiles que vous ne dites, mais qu'ils sont bien aises d'entretenir la passion des vieux tableaux, et pour cause.

L'abbé. Il y a un peuple entier que cette manie fait subsister, et je ne doute point que la manufacture des vieux tableaux ne

soit encore d'un plus grand profit que celle des bustes antiques dont nous avons parlé.

Le président. Vous direz tout ce qu'il vous plaira, mais je maintiendrai toujours que les Zeuxis et les Apelles en savaient plus que les Raphaël et les Titien, et que ces derniers ont été beaucoup plus habiles que tous les peintres de notre temps, qui ne seront jamais que de faibles disciples de ces grands hommes.

Le chevalier. Je vois bien que vous ne vous persuadez pas l'un l'autre. Je serais d'avis, maintenant que la plus grande chaleur est passée, de commencer notre promenade.

L'abbé. Très-volontiers ; allons voir les jardins, et ne faisons autre chose que de les bien voir. Ce n'est pas qu'en considérant les jets d'eau de ce parterre qu'on peut appeler des fleuves jaillissants, je n'aie bien de la peine à ne pas demander si les anciens ont eu rien de semblable.

Le président. Nous ne lisons pas qu'ils aient eu des fontaines aussi magnifiques que celles-ci ; ils aimaient mieux, pour l'ordinaire, voir tomber l'eau de haut en bas selon son inclination, ce qui peut-être n'a pas moins de grâce que ces jets violents et forcés, qui fatiguent les yeux et l'imagination par leur contrainte continuelle.

L'abbé. Quand on a des eaux qui jaillissent, il est aisé d'en avoir qui tombent de haut en bas.

Le président. Cependant on ne peut pas dire que les anciens aient été moins magnifiques qu'on ne l'est aujourd'hui sur le fait des fontaines, si l'on considère seulement la grandeur immense de leurs aqueducs.

L'abbé. Si vous pouviez voir le nombre infini d'aqueducs qui serpentent ici sous terre de tous côtés, vous verriez que la différence n'est pas si grande que vous vous l'imaginez ; je soutiens d'ailleurs que la seule machine qui élève l'eau de la Seine pour être amenée dans ce parc a quelque chose de plus étonnant et de plus merveilleux que tous les aqueducs des Romains. Quoi qu'il en soit, s'il est vrai que l'eau soit l'âme des jardins, quels jardins ne paraîtront morts ou languissants auprès de ceux-ci ? Je suis sûr que si, en nous en retournant, nous trouvions ceux de Sémiramis ou ceux de Lucullus, ils nous sembleraient bien mornes et bien mélancoliques.

Le chevalier. Je crois même que les jardins du roi Alcinoüs

auraient peine à se soutenir, malgré la beauté de leurs eaux, qu'on dit avoir été incomparables et dont Homère, à ce que j'ai ouï dire à un fort habile homme, a fait une description si belle et si naïve, que tous les poëtes qui lui ont succédé et tous ceux qui viendront jusqu'à la fin du monde n'en feront jamais de semblable.

L'abbé. Je n'ai point vu cette description. Homère dit simplement que dans les jardins d'Alcinoüs il y avait deux fontaines, dont l'une se répandait dans tout le jardin, et l'autre, passant sous le seuil de la porte, allait se rendre dans un grand réservoir, pour fournir de l'eau aux habitants de la ville. Cet habile homme dont vous parlez s'est mal adressé pour louer Homère, qui en cet endroit ne mérite ni blâme ni louange.

Le chevalier. Il me semble que ces piédestaux, ces socles et ces escaliers de marbre n'étaient que de pierre il y a quelques années.

L'abbé. Cela est vrai, et l'on peut dire de Versailles ce qu'on disait de Rome : que de brique qu'elle était, Auguste l'avait rendue toute de marbre. Il est raisonnable que tout augmente dans ce palais et se proportionne de jour en jour à la grandeur du maître. Considérons, je vous prie, ces trois fontaines : celle du milieu se nomme la fontaine de la Pyramide, et celles des côtés les fontaines des Couronnes. Ce sont des morceaux d'ouvrages qui mériteront longtemps d'être regardés. Mais que dites-vous de cette nappe d'eau et du grand bas-relief qu'elle couvre entièrement sans le cacher ? Ne vous semble-t-il pas que le mouvement de l'eau donne aussi du mouvement aux figures, et que ces nymphes qui se baignent se baignent dans l'eau véritable ? Voilà un bas-relief dans toutes ses règles : il est du fameux Girardon. Non-seulement les figures y paraissent de ronde-bosse et détachées de leur fond, mais éloignées les unes des autres, et s'enfoncer les unes plus, les autres moins dans le lointain du paysage. Voilà l'adresse du sculpteur de savoir, comme nous l'avons déjà dit, avec deux ou trois pouces de relief feindre toute sorte d'éloignements. Descendons par cette allée qu'on nomme l'allée d'Eau. Ces guéridons de part et d'autre qui portent des flambeaux de cristal, mais d'un cristal mouvant et animé, vous plaisent assurément, et ce dragon d'où sort une montagne d'eau a quelque chose de terrible qui ne vous plaît pas moins ; c'est le serpent

Pithon qu'Apollon a blessé à mort et qui semble vomir sa rage avec son sang. Je prévois que cette fontaine et la magnifique pièce d'eau qui termine le parc de ce côté-là vous arrêteront longtemps, si vous voulez en remarquer toutes les beautés.

Le chevalier. C'est une tentation dont il faut bien se donner de garde quand on veut parvenir à voir tout Versailles; on n'en viendrait jamais à bout. Allons donc à l'arc de triomphe dont on ouvre la porte .

L'abbé. C'est ici où il serait mal aisé de voir bien exactement tout ce qu'il y a de beau, de singulier et de remarquable.

Le président. Ce mélange d'or et de marbre de différentes couleurs sous cette eau qui redouble leur éclat naturel et parmi cette verdure qui leur sert de fond, forme je ne sais quoi de si charmant, et de si fabuleux tout ensemble, qu'on se croit transporté dans ces palais enchantés dont parlent les poëtes et qui ne subsistent que dans leur imagination.

L'abbé. Je ne sais si l'imagination des poëtes a été aussi loin; nous avons des songes de Polyphile, où celui qui en est l'auteur, homme très-ingénieux et qui s'est plu à former dans son esprit tout ce qui peut rendre des jardins agréables et magnifiques, n'a rien pensé qui en approche. Nous allons passer dans un endroit tout différent de celui-ci, et qui cependant ne vous plaira pas moins; on l'appelle les Trois Fontaines. Il semble que l'art ne s'en soit point mêlé, et que la nature seule en ait pris soin; point de marbre, point d'or, point de bronze: ce n'est que de l'eau et du gazon; mais cette eau et ce gazon sont si bien disposés, et le terrain qui s'élève insensiblement par une douce pente et par des degrés heureusement placés, se présente si agréablement à la vue, qu'elle ne peut se lasser d'un objet si naturel et si aimable. Cette pièce est une de celles où l'excellent M. Le Nôtre, qui a donné et fait exécuter tous les dessins des jardinages, a très-bien réussi. Passons dans la pièce du Marais qui nous attend. Ne trouvez-vous pas que ces buffets et ces grandes tables de marbre blanc sont bien superbes, que ces jets d'eau qui sortent de ces joncs et de ces branches d'arbres sont bien rustiques, et que ce mélange du riche et du champêtre donne du plaisir à l'imagination? Il faut remarquer que dans les jardins de ce palais, tout s'y ressemble pour être beau, magnifique et agréable, et que rien ne s'y ressemble néanmoins, parce que toutes les choses qu'on y

voit ont chacune un différent caractère de beauté, de magnificence et d'agrément.

Le nombre infini de merveilles dont sont remplis les autres endroits qu'ils visitèrent, les bosquets, l'Étoile, l'Encelade, la salle des Festins, la galerie des Antiques, la Colonnade, le Labyrinthe et la salle du Bal, les convainquirent de cette vérité. Las de marcher à n'en pouvoir plus, ils ne se pouvaient lasser de voir tant de chefs-d'œuvre de l'art et de la nature. La nuit seule mit fin à leur promenade et les obligea de se retirer pour prendre du repos.

APPENDICE A LA NOTICE SUR HORACE VERNET.

SES TABLEAUX ET SES LITHOGRAPHIES.

VERNET (HORACE),

(Émile-Jean Horace),

né à Paris, le 30 juin 1789, mort à Paris, le 17 janvier 1863.
Élève de son père et de Vincent.

Nous empruntons à la Notice publiée par M. Duvivier dans *Les Beaux-Arts, revue de l'art ancien et moderne,* la liste des titres et décorations de l'illustre peintre :

DÉCORATIONS FRANÇAISES.

7 décembre 1814, chevalier de la Légion d'honneur. — 1815, confirmé par l'empereur Napoléon. — 11 janvier 1825, officier de la Légion d'honneur. — 8 mars 1842, commandeur de cet ordre. — Mars 1853, médaille de Sainte-Hélène, dont il se parait avec orgueil. — 7 décembre 1862, grand officier de la Légion d'honneur.

DÉCORATIONS ÉTRANGÈRES.

14 décembre 1839, chevalier de l'ordre du Saint-Sépulcre de Jérusalem. — 8 février 1843, chevalier de l'ordre royal du Mérite de Prusse, qui ne compte que 40 membres. — 14 juillet 1843, chevalier de l'ordre russe de Sainte-Anne; croix en diamants; commandeur. — 21 octobre 1844, chevalier de l'Étoile polaire de Suède. — 7 juin 1849, chevalier de l'ordre russe de Saint-Wladimir; commandeur. — 11 juin 1851, chevalier de l'Étoile de la Couronne de chêne, de Hollande; commandeur. — 29 octobre 1858, chevalier de l'ordre russe et polonais de Saint-Stanislas; commandeur.

ACADÉMIES ET SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DONT IL ÉTAIT MEMBRE.

12 juillet 1826, membre de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. — 5 juin 1826, citoyen de Genève et membre de la Société de navigation suisse, avec décoration brodée. — 10 octobre, membre de l'Académie de Vaucluse. — 10 août 1828, directeur de l'Académie de France à Rome. — 29 juin 1829, conseiller de l'Académie de Saint-Luc de Rome. — 27 août 1829, membre de l'Académie du Tibre. — 25 août 1832, membre de celle de Munich. — 2 juillet 1834, membre de celle de Rouen et de celle de Lille. — 27 septembre 1834, membre de celle de Saint-Péters-

bourg. — 15 mai 1833, membre de celle de Copenhague. — 21 mars 1835, membre de celle de Bologne. — 19 août 1835, professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris. — 31 décembre 1836, membre de l'Académie de Vienne. — 1er mars 1838, membre de celle de Nuremberg. — 9 mars 1839, membre de celle de Berlin. — 29 avril 1839, membre de celle de Milan. — 21 mars 1840, membre de celle de Stockholm. — 28 décembre 1840, membre de celle de Turin. — 6 décembre 1843, membre de l'Institut des Beaux-Arts de Londres. — 14 février 1845, membre de l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam. — 1er juin 1845, membre de celle de New-York. — 8 février 1846, membre de celle de Venise. — 10 mars 1846, membre de celle de Naples. — 18 mars 1846, membre de celle de Belgique. — 18 mars 1846, membre de celle de Dresde. — 20 mai 1847, membre de la Société Ethnologique de Paris. — 7 septembre 1851, membre de l'Académie de Florence. — 6 septembre 1851, membre de celle d'Anvers. — 7 juillet 1851, membre de la Société des Arts du département de l'Eure. — 31 décembre 1853, président honoraire de la Société universelle des Arts et de l'Industrie de Londres. — 30 juin 1857, membre de l'Académie des Beaux-Arts de Rio-Janeiro. — 12 février 1858, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen. — 13 avril 1860, membre de l'Académie des Beaux-Arts d'Emilie de Bologne. — 28 avril 1862, membre de l'Académie des sciences et des arts de Milan. — 1er juillet 1862, membre de la Société des Artistes de Belgique. — 1er octobre 1862, membre de l'Académie de Quiriti de Rome, etc., etc.

Nota. M. Horace Vernet figure pour les acquisitions et les commandes dans les comptes de la Liste civile du roi Louis-Philippe, pour la somme de 843,000 francs.

TABLEAUX ET DESSINS.

Année 1811 : Portrait du prince de Carignan. — Portrait de madame Desandrouin.

Livret du Salon de 1812 : La prise du camp retranché de Glatz, en Silésie, par l'armée combinée des Bavarois et des Wurtembergeois, sous les ordres de S. M. le roi de Westphalie. — Intérieur d'écurie cosaque. — Intérieur d'écurie polonaise. — Portrait en pied d'un jeune militaire. — Intérieur d'un vieux château servant d'écurie à des Polonais rejoignant l'armée.

Année 1812 : Deux portraits de M. Le Cordier.

Année 1813 : Une bataille gagnée par le roi de Westphalie.

Livret du Salon de 1814 : Portrait en pied d'un garde d'honneur. — Intérieur d'écurie polonaise.

Année 1814 : Portrait de M. Doumerc, père.—Portrait de M. Doumerc, fils, médecin. — Portrait de madame Le Noir.

Année 1815 : Trois portraits de l'empereur Napoléon Ier (commandés

par lord Kinnaird). — Portrait du général Clary. — Portrait du colonel Belmont. — Portraits de M. Bonafous et de M. Le Noir.

Année 1816 : Portrait de Cubières. — Portrait de madame Jousserand.

Livret du Salon de 1817 : Bataille de Toloz, entre les Espagnols et les Maures, en 1212. (Tableau commandé par le ministre de la maison du roi. — Était au Musée du Luxembourg.) — Une Halte.— Surprise d'avant-poste. — Mort du prince Poniatowski. (Appartient au général Rapp.) — Portrait du colonel M***. — Idem du colonel C***. — Une bataille.

Année 1817 : Intérieur d'atelier de peintre — Portrait de Mgr le duc d'Orléans. — Portrait du colonel Moncey.

Année 1818 : Un Grenadier français. — Le Soldat de Waterloo. — Les Enfants de Paris, en 1812, devant Witebsk. — Le duc d'Orléans (le roi Louis-Philippe) sauvant, à Vendôme, un prêtre de la fureur populaire. — Scène dans les montagnes de la Suisse. — Des vaches. (Ce tableau appartenait au duc d'Orléans.) — Un petit portrait de Napoléon Ier. — Portrait du colonel de Talhoüet. — Portrait du cheval de M. de Sommariva.

Livret du Salon de 1819 : Massacre des Mameluks dans le château du Caire, ordonné par Mohammed-Ali-Pacha, vice-roi d'Égypte. (Au Musée du Luxembourg et reproduit en tapisserie.) — Ismayl et Maryam. (Commandé par Mgr le duc d'Orléans.) — Guérilla embusquée pour surprendre un convoi dans une gorge de montagnes. — Combat d'avant-postes entre des Français et des Espagnols au passage d'un défilé. — Portrait de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans passant en revue le 1er régiment de hussards. — L'Hospice du mont Saint-Gothard. — Un Grenadier français sur le champ de bataille. — Intérieur d'une étable à vaches. — Marine. — Prêtresse druide improvisant aux sons de sa harpe. — La Folle par amour. (Ces neuf tableaux appartenaient également à Mgr le duc d'Orléans.) — Mort du prince Poniatowski. — Revue du 2e régiment de grenadiers à cheval de la garde royale. — Une Marine. — Molière consultant sa servante. — Plusieurs tableaux, *même numéro*.

Année 1819 : Un Arabe. — Combat contre les Algériens corsaires, sur mer. — Portrait du duc d'Orléans.

Année 1820 : Des Capucins. — Une Odalisque. — Portrait de M. de Marmier. — Philippe-Auguste à Bouvines, près Cambrai, contre Jean-sans-Terre, le comte de Flandres et l'empereur Othon (1214). — Défense de Saragosse. (Tableau vendu à la vente Thévenin 6,000 fr., et en 1855, à la vente Hope, 13,500 fr.) — La Dernière cartouche. — Le Chien du régiment. — Le Cheval du trompettte. (Les deux derniers tableaux appartenaient à Mgr le duc de Berry.)

Année 1821 : Bataille de Montmirail, livrée par l'empereur Napoléon Ier. (1814, exposé en 1855.) — Deux tableaux du tombeau de Napoléon. — Deux petites Marines. — Portrait de Mme Smith. — Portrait de

M. Machado. — Portrait de M. Germain. — Portrait du docteur Piaulx.

Livret du Salon de 1822 : Joseph Vernet, attaché sur l'avant d'un vaisseau, peint une tempête d'après nature (tableau commandé pour la maison du Roi.)

Exposition de tableaux, ouverte dans son atelier, en 1822.

Extrait de la table des matières de l'ouvrage de MM. Joux et Jay : *Le Salon d'Horace Vernet*, Paris, 1822, in-8° de 180 pages.

La bataille de Jemmapes. — Défense de la barrière de Clich y. (Exposé en 1855.) — La jeune Druidesse. — La Folle de Bedlam. — Marine grecque (appartenant à S. A. R. le duc d'Orléans.) — Autre Marine. (Idem.) — Le général Morillo. — M. Dupin, avocat. — Portrait de M. de Chauvelin, député. — MM. Madier de Montjau, père et fils. — Le général Drouot. — Vue du Vésuve. — La mort de Poniatowski. — L'Hospice du Saint-Gothard. — Une Odalisque tenant un sablier. — Une Madeleine pénitente. (Appartenant à M. de Jassan, lieutenant des gardes du corps.) — Portrait en buste de Mme Smith. — Le Soldat de Waterloo. — Le Soldat laboureur. — Le deuxième régiment de grenadiers royaux, commandés par le général Talhouët. — Le Camoëns sauvant ses manuscrits du naufrage.

SCÈNES DE MOLIÈRE POUR L'ÉDITION NOUVELLE DE M. DESOER.

1. Scène du Misanthrope. L'assemblée. — 2. Dénoûment du Festin de Pierre. — 3. Scène de l'École des Maris. — 4. Scène du C... imaginaire. — 5. Scène de l'École des Maris. — 6. Scène des Précieuses ridicules.

Six petits tableaux.

La redoute de Kabrunn. — Une marine. — Portrait d'Anisson-Duperron fils. — Défense d'Huningue. (Appartenant à M. de Marigny.) — Portrait en pied de S. A. R. le duc d'Orléans. — Une embuscade de guérillas. — Lanciers polonais se battant contre des guérillas. — Portrait de F.-Ph.-L. d'Orléans, duc de Chartres, né à Palerme, le 3 septembre 1810. — Vue de Boulogne-sur-Mer à l'époque des préparatifs. — Scène de fanatisme espagnol. — Intérieur d'étable à vaches. (Fait d'après nature en 1818, dans le parc d'une maison à Sèvres qui appartenait à Mme de Coislin.) — Un Capucin en méditation devant un poignard. — Le duc d'Orléans passant la revue du 1er régiment de hussards (Berchigny) en janvier 1815.

QUATRE MARINES :

1. Un moulin sur les côtes de Gênes. — 2. Soleil couchant sur la mer. — 3. Le bateau des pilotes. — 4. Une plage, effet de soleil couché.

Portrait de M. Gabriel Delessert. (En pied et en costume de chasseur.) — Portrait de M. Machado, consul général d'Espagne (représenté à cheval). — L'Atelier de M. Horace Vernet. (Exposé en 1855.) — Le général Maurice Girard. (Portrait en pied.)

Année 1822 : Combat de Somo-Sierra, en Espagne. — La Peste de Barcelone. (Appartenant à M. de Jassan.) — Petite marine. (Appartenant à M. Duchesne.) — Autre marine. (Appartenant à M. Delessert.) — Petite marine. (Appartenant à la Société des amis des arts.)

Année 1823. — Un Cheval. — Un Écossais. (Ces deux tableaux appartenant à M. Schrolt.) — Un tableau de chasse. (Appartenant à M. Schrolt.) — Deux portraits de Napoléon Ier. (Appartenaient à la princesse Nariskin.) — Portrait de madame Mallet. — Portrait de M. Gabriel Delessert.

Livret du Salon de 1824. — Portrait équestre de S. A. R. Mgr. le duc d'Angoulême. (M. D. R.) — Portrait en pied de M. le maréchal marquis de Gouvion-Saint-Cyr. (M. D. R.) Placé dans les galeries du Musée de Versailles. — Portrait de madame la comtesse de C***. — Portrait de Mme S. M. — Plusieurs tableaux. (*Même numéro* [?].)

Année 1824. — Adieux de Napoléon Ier à la garde impériale. (Copié deux fois par M. Montfort pour Versailles et pour Fontainebleau.) — Bataille de Hanau. (Exposée en 1855 à l'exposition universelle. Une copie au Musée de Versailles, par Féron ; l'original faisait partie de la galerie du Palais-Royal.) — Un Dromadaire. (Appartenant à M. Schrolt.) — Un Cheval de course. (Appartenant à M. Duchesne.) — Deux petites Marines, l'une avec des pêcheurs. (Appartenant à M. Duchesne.) — Deux autres Marines, dont l'une représente le combat entre des Grecs et des Turcs. (Appartenant à M. Schrolt.) — Portrait du roi Charles X, à cheval, passant une revue au Champ-de-Mars, entouré du dauphin, du duc d'Orléans, des ducs de Fitz-James et de Maillé, et de plusieurs officiers d'ordonnance. (Au Musée de Versailles.) — Portrait en pied du duc d'Angoulême. — Portrait du général Foy. — Portrait de Mme de Castellane. — Portrait de M. de Montmorency. — Le portrait de Mme de Lépinay. — Rendez-vous de chasse, rapport de valets de limiers. (Appartenant à M. Schickler, *salon de* 1855.) — Chasse par le brouillard. (Appartenant à M. Schrolt.)

Année 1825. — Revue passée à Vincennes par le roi Charles X. — Une Course de chevaux. (Appartenant à M. Duchesne.) — Mazeppa, chef de Cosaques. (Donné par l'auteur au Musée d'Avignon.)

Année 1826. — Mazeppa aux loups. (Appartenant à M. Duchesne;

exposé en 1855.) — La Paysanne. — Portrait du prince Frédéric. — Portrait du comte Démidoff. — Portrait du maréchal Suchet. — Portrait du comte de Pourtalès. — Portrait de M. de La Grange. — Portrait de M[me] Friant.

Livret du Salon de 1827. — Jules II ordonnant les travaux du Vatican et de Saint-Pierre au Bramante, à Michel-Ange et à Raphaël. (Plafond de la deuxième salle du Musée Charles X, au Louvre.) — Philippe-Auguste avant la bataille de Bouvines. (Tableau commandé pour la première salle du conseil d'État, au Louvre. Placé dans les galeries du Musée de Versailles.) — Dernière chasse de Louis XVI, à Fontainebleau. (Ce tableau a été présenté et offert au Roi par M[me] de Vernon, fille du dernier veneur de Louis XVI.) — Plusieurs tableaux. (*Même numéro.*) [?]

Année 1827. — Épisode de la bataille d'Hastings. — Bataille de Fontenoy. (Tableau exposé au Salon de 1836; au Musée de Versailles.) — Louis XV visite le champ de bataille, le 11 mai 1745. (Au Musée de Versailles.) — Le pont d'Arcole. (Appartenant à M. Laffitte.) — Édith cherchant le corps d'Harold. — Évasion de M. de Lavalette. — Revue de la garde nationale au Champ-de-Mars, en 1825, par le roi Charles X. — Le Giaour. (Appartenant à M. Schickler.) — Vue d'Arles. — Deux petits Chevaux. (Appartenant à M. Schickler.) — Portrait en pied de M. le duc de Berry. — Portrait en pied du général Foy. — Portrait du maréchal Suchet. — Portrait de M. Schickler.

Année 1828 : Combat d'une jument et d'un loup. — Un Cheval. (Appartenant à M. Schickler.) — Une Chasse. (Appartenant à M. Schickler.) — Deux portraits du comte de Girardin, député. — Portrait de l'empereur Napoléon. — Portrait de M. Boscari.

Année 1829 : Le Bouvier. — Portrait de Madame Salverte. — Portrait de M. Carette, fils.

Livret du Salon de 1831 : Bataille de Valmy. (Tableau peint en 1831, vendu à M. le duc d'Orléans et acquis, après 1848, par le marquis d'Hereford. Une copie au Musée de Versailles, par Mauzaisse.) — Bataille de Jemmapes. (Ce tableau et le précédent furent réexposés, en 1855, au Musée de Versailles.) — Arrestation du prince de Condé, du prince de Conti et du duc de Longueville, au Palais-Royal, par ordre d'Anne d'Autriche, en 1650. (Tableau détruit le 24 février, en 1848, au Palais-Royal. Une copie, par Henri Scheffer.) — Le Pape Léon XII porté dans la basilique de Saint-Pierre, à Rome. (Au Musée de Versailles.) — Judith et Holopherne. (Une copie chez Madame de Waldembergh.) — Portrait de Vittoria d'Albano. — Paysanne d'Aricia. — La Confession d'un brigand. (Tableau détruit au château de Neuilly, en 1848.) — Un Combat entre des dragons du pape et des brigands. (Appartenant à M. le duc d'Orléans.) — Départ pour la chasse dans les Marais-Pontins. — Portrait de M. J..... — Un Calvacatore conduisant des bœufs. — Portrait de M[lle] Vernet. — Études de forêt. (*Même numéro.*)

Année 1831 : La Flotte française forçant l'entrée du Tage. (Au Musée de Versailles.) — Abraham renvoie Agar. (Appartenant au duc de Feltre.) — Portrait du roi Louis-Philippe Ier. — Portraits de messieurs les ducs d'Arléan, d'Aumale, de Nemours, de Joinville et de Montpensier. — Portrait de mademoiselle Campbell. — Portrait de madame Radcliffe, dessin. — Portrait des enfants de lord Grey.

Livret du Salon de 1833 : Raphaël au Vatican. — (Michel-Ange rencontrant Raphaël dans le Vatican, avec ses élèves, lui dit : Vous marchez avec une suite nombreuse ainsi qu'un général. — Et vous, répondit Raphaël au peintre du *Jugement dernier*, vous allez seul comme le bourreau. — (*Vie de Raphaël,* par Quatremère de Quincy.) — Le duc d'Orléans se rendant à l'hôtel de ville, le 31 juillet 1830. — Portrait en pied du roi. — Portrait de M. le maréchal comte Molitor. M. D. R. (Au Musée de Versailles.) — Portrait d'une dame romaine avec son enfant. — Portrait de madame Fould. — Portrait de M. le ministre de Latour-Maubourg. — Les trois amis. — Un portrait d'homme.

Année 1833 : Le roi Harold. (A. M. Didier-Petit.) — Scène d'Arabes, dans leur camp, écoutant une histoire. (Il y a une répétition de ce tableau chez M. le comte Gourieff, à Saint-Pétersbourg.) — Portrait de madame la marquise de Dalmatie. — Portrait de monsieur et madame Eymard.

Livret du Salon de 1834 : Arrivée de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans au Palais-Royal, le 30 juillet 1830. (M. D. R. — Une copie peinte par Carbillet, au Musée de Versailles.) Scène d'Arabes, dans leur camp, écoutant une histoire. (Appartient à lord Pembroke.)

Année 1834 : Le roi Charles-Albert passant une revue à Turin. — Vue de Bône. — Un Arabe. — Chasse au lion en Afrique. (Appartient au comte de Fersen.) — Chasse sur le Teverino. (Appartient au duc de Mortemart.) — Portrait de Charles-Albert, roi de Sardaigne.

Livret du Salon de 1835 : Prise de Bône (Afrique). (M. D. R. — Au Musée de Versailles, une copie par Bouterwek.) — Rebecca à la fontaine. (Tableau peint à Rome, en 1834.) Elle donne à boire au serviteur d'Abraham. (Appartenant au duc de Rohan.)

Année 1835 : Chasse au sanglier en Afrique. (Appartient au comte de Fersen. — Exposé en 1855.) – Portrait de Pierre Guérin, ancien directeur de l'Académie à Rome. (Donné à l'École des Beaux-Arts.)

Livret du Salon de 1836 : Bataille de Fontenoy ; 11 mai 1745. (Tableau peint en 1827 ; haut. 5.10, larg. 9.58, au Musée de Versailles.) — Le maréchal de Saxe présente à Louis XIV les trophées de la victoire. (M. D. R.) — Bataille d'Iéna ; 14 octobre 1806. (M. D. R. — Tableau de 4.65 de haut. sur 5.43 de larg. ; au Musée de Versailles.) — Bataille de Friedland ; 14 juin 1807. (M. D. R. — Tableau de 4.65 de haut. sur 5.43 de larg. ; au Musée de Versailles.) — Bataille de Wagram ; 6 juillet 1809.

(M. D. R. — 4.65 de haut. sur 5.45 de larg. ; — au Musée de Versailles.) — Chasse dans le désert de Sahara, le 28 mai 1835.

Année 1836 : Attaque de la citadelle d'Anvers ; 22 décembre 1832. (Ce tableau a 5.12 de haut. sur 6.96 de larg. ; au Musée de Versailles.) — Entrée de l'armée française en Belgique, le 9 août 1831. (Au Musée de Versailles.) — Bataille d'Eylau. — Un marchand d'esclaves. — Portrait du comte de Chastenay. — Portrait du frère de M. Oudinot, tué en Afrique. — Chasse au sanglier en Afrique. (Appartient à M. Schickler.)

Année 1837 : Un Arabe mort. (A M. Simirnoff.) — La Chasse au faucon. — Portrait de Mme la princesse de Wittgenstein.

Année 1838 : Combat de l'Habrah ; 3 décembre 1835. (Tableau de 5.12 de haut. sur 7.15 de larg. ; au Musée de Versailles.) — Combat de Somah ; 24 novembre 1836. (Au Musée de Versailles.) — Combat de la Sickak, province d'Oran ; 6 juillet 1836. (Au Musée de Versailles.) — Explosion d'une porte de Constantine. — Mort du général Damrémont, au siége de Constantine ; 12 octobre 1837. — Le pape Pie IX porté dans Saint-Pierre. — Les Contrebandiers. — Portrait de M. de Saint-Aulaire.

Livret du Salon de 1839 : Siége de Constantine ; 10 octobre 1837. (M. D. R. — Tableau de 5.12 de haut. sur 5.18 de larg. ; au Musée de Versailles.) — Siége de Constantine ; 13 octobre 1837, 7 heures du matin. Mgr le duc de Nemours, commandant la tranchée, donne l'ordre à la première colonne de partir. (M. D. R. — Tableau de 5.12 de haut. sur 10.30 de larg. ; Musée de Versailles.) — Siége de Constantine ; 13 octobre 1837 ; réexposé en 1855. La première colonne, commandée par le lieutenant-colonel Lamoricière, cherche, après avoir gravi la brèche, une issue pour entrer dans la ville. (Tableau de 5.12 de haut. sur 5.18 de larg. ; Musée de Versailles.) — Attaque de Constantine par la porte intérieure du marché. — Agar chassée par Abraham. — Chasse aux lions.

Année 1839 : Bombardement de Saint-Jean d'Ulloa, au Mexique, par l'escadre française, le 27 novembre 1838. (Tableau de 5.12 de haut. sur 7.12 de larg. ; Musée de Versailles.) — Prise de possession du fort de Saint-Jean d'Ulloa, 1838. — Prise de Bougie, 2 octobre 1833. (Au Musée de Versailles.) — Occupation d'Ancône par les troupes françaises ; 23 février 1832. (Au Musée de Versailles.) — Le maréchal Vallée en Afrique. — Vue de Constantine. — Un Cheval. — Un Arabe. — Portrait du colonel Changarnier, pour la ville d'Autun.

Année 1840 : Combat de l'Affroun ; 27 avril 1840. (Au musée de Versailles.) — L'armée française occupe le Téniah de Mouzaïa ; 12 mai 1840. Tableau de 5.12 de hauteur sur 6.96 de largeur. (Musée de Versailles.) — Un Arabe à cheval. (Appartenant à M. Hottinguer.) — L'empereur Napoléon Ier sortant de son tombeau. (Au Musée de Versailles une copie peinte par M. Alaux.)

Année 1842 : Revue de la garde impériale par l'empereur Napoléon Ier

dans la cour des Tuileries. (Tableau commandé par l'empereur de Russie.) — Une Tête de Christ. — La Poste dans le désert. (Appartenant à M. Giroux.) — La Prière de l'Arabe. (Idem.) — Portrait de l'empereur Nicolas et de toute sa famille. (Tableau peint à Saint-Pétersbourg.) — Portrait en pied du duc de Fitz-James.

Livret du Salon de 1843 : Juda et Thamar. (Appartenant au comte de Pourtalès ; sujet tiré de La Génèse, ch. XXXVIII.)

Année 1843 : Portrait en pied de l'impératrice de Russie. — Portrait en pied du maréchal Gérard. — Portrait en pied du duc de Tarente. — Portrait en pied du duc de Reggio.

Livret du Salon de 1844 : Portrait en pied de M. le baron Pasquier, chancelier de France, président de la Chambre des Pairs.— Un Traîneau russe. (Appartient au comte de Pourtalès.) — Voyage dans le désert.

Livret du Salon de 1845 : Prise de la Smalha d'Abd-el-Kader à Taguin; 16 mai 1843. (Réexposé en 1855. Tableau de 4.89 de haut sur 21,39 de large. Musée de Versailles. M. D. R.) — Portrait de M. le comte Molé en costume de grand-juge, ministre de la justice ; 1813. — Portrait en pied de frère Philippe, supérieur-général de l'Institut des écoles chrétiennes. — Portrait de la famille impériale russe, pour le comte Bobrinski.

Livret du Salon de 1846 : Bataille d'Isly ; 14 août 1844. M. D. R. (Réexposé en 1855. Tableau de 5.14 de haut sur 10.40 de large, placé dans les galeries du Musée de Versailles.) — Portrait d'enfant.

Année 1846 : Un Nègre arabe. — Portrait du fils de M. Pigache, médecin. (Est-ce le *Portrait d'enfant* du salon de 1846?)

Livret du Salon de 1847. — Judith. — Portrait du Roi. (M. D. R.)

Année 1847 : Retour d'une razzia. (Appartenant à M. Durand-Ruel.)— Carrousel du moyen-âge. (Placé dans le cabinet de l'empereur de Russie.) — Brebis allaitant un enfant arabe. (Appartenant à M. Durand-Ruel.) — La Cuisine militaire. — L'Enfant adopté.

Livret du Salon de 1848 : Le bon Samaritain. (Appartenant à M. Giroux.)

Année 1848 : Bataille de Wola, avant la prise de Varsovie. (Tableau peint à Versailles, pour l'empereur de Russie, qui le paya 100,000 fr. Il est à Saint-Pétersbourg au palais d'hiver.) — Le général Bonaparte visite un champ de bataille en Italie.

Livret du Salon de 1849 : Portrait du général Cavaignac.

Année 1849 : Agar chassée par Abraham.

Livret du Salon de 1850 : Portrait du prince Louis-Napoléon, président de la république.

Année 1850 : Portrait de M. Chambry, fils, en officier de chasseurs d'Afrique, monté sur un cheval blanc. — Portrait de Napoléon Ier à cheval.

Année 1851 : Ballade des adieux de Schüber. (Appartenant à M. Gou-

pil.) — Le Choléra. (Appartenant à M. le comte Demidoff.) — Sépulture de Napoléon Ier à Sainte-Hélène. — Course de chevaux barbes, à Rome.

Livret du Salon de 1852 : Siége de Rome. Prise du bastion n° 8, qui a déterminé la reddition de Rome, par l'armée française, en 1849. (Tableau de 4.89 de haut sur 9.97 de large. Au musée de Vervailles.)

Année 1853 : Retour de la Chasse au lion. (Appartenant à M Révenaz. Exposé en 1855.)

Année 1854 : Un Convoi de soldats français en Afrique. — Daniel dans la Fosse aux lions.

Livret du Salon de 1855 (exposition universelle) : Hanau ; l'empereur Napoléon Ier; 1813. (Peint en 1824. A Versailles, une copie par Féron; l'original faisait partie de la galerie du Palais-Royal.) — Montmirail; l'empereur Napoléon Ier; 1814. (Au musée de Versailles, une copie peinte par H. Scheffer; l'original était au Palais-Royal.) — Épisode de la Campagne de France; 1814.— La Barrière de Clichy, ou la défense de Paris, en 1814.— Campagne de Kabylie; gouverneur-général Randon ; 1853.— Le Choléra à bord de la *Melpomène;* 1854. — Mazeppa. — Mazeppa aux loups. — Chasse au moufflon, par des Marocains.— Chasse au sanglier, en Afrique. — S. Exc. le maréchal Vaillant. — Rendez-vous de chasse. Rapports de valets de limiers. — Intérieur d'atelier.

Nous n'avons pas, dans le dépouillement de ce *livret,* reproduit les titres des ouvrages précédemment exposés.

Année 1855 : La Messe au camp. (Appartenant à S. M. l'Impératrice.) — Moines espagnols se défendant dans leur couvent. — Un Mameluk. — Un Cosaque. (Ces deux derniers tableaux appartiennent au prince Youssoupaff, à Arkangelski, en Russie.) — Camille Desmoulins au milieu du jardin du Palais-Royal. — Portrait du duc de Chevreuse, fils de M. le duc de Luynes, en habit de chasse, à Dampierre. — Portrait du maréchal Randon.

Livret du Salon de 1857 : Bataille de l'Alma (Crimée), le 20 septembre 1854. — Portrait équestre de S. M. l'empereur Napoléon III, pour l'hôtel de ville, à Paris. — Portrait de S. Exc. le maréchal Bosquet. — Portrait en pied de S. Exc. le maréchal Canrobert. — Le Zouave trappiste.

Année 1860 : Les bagages d'Horace Vernet.

Année 1861 : Portrait du maréchal Pélissier. (Tableau inachevé.)

Année 1862 : Un autre portrait du maréchal Vaillant. (Tableau inachevé.) — Garde-chasse relevant deux renards pris aux piéges (tableau presque achevé, et le dernier auquel il ait travaillé. La figure est le portrait du garde des Bormettes, château de M. Horace Vernet, situé près d'Hyères.)

A toutes ces peintures nous ajouterons le plafond et les voussures du salon de la Paix, à la Chambre des Députés. Le sujet est la « Paix

domptant la Force, » sous la forme d'un lion, et fait naître les Beaux-Arts et l'Industrie ; dans les voussures sont représentés des emblèmes y relatifs. Cet ouvrage a été peint entre les années 1840 et 1847.

LITHOGRAPHIES.

Nous donnons d'après un livre fort rare aujourd'hui, par M. Bruzard, alors proviseur du collége Louis-le-Grand, le *Catalogue des principales lithographies executées par M. Horace Vernet jusqu'en* 1826 :

1. Portrait en buste de Carle Vernet. — 2. Portrait en pied du même, dans la campagne, dessinant sur un calepin. — 3. La Pièce de canon en action. — 4. La Pièce en batterie. — 5. Blessés français attaqués par des Cosaques. — 6. Champ de bataille de Waterloo. — 7. Lancier en vedette. — 8. Le Grenadier blessé à Waterloo. — 9. Napoléon à l'île d'Elbe. — 10. Hussard à la porte d'un cabaret. — 11. Éclaireur du 1er rang. — 12. Éclaireur du 2e rang. — 13. Tableau du squelette de l'homme (6 figures). — 14. Billet d'entrée pour le Cours de zoonomie de M. Héreau. — 15. Louis-Pierre Louvel, assassin du duc de Berry, dessiné à la Chambre des Pairs, mort sur l'échafaud, le 7 juin 1820. — 16. Le Saut de la chèvre. — 17. Intérieur d'un jardin à Constantinople. — 18. Vue d'un port de mer. — 19. Marine; barque montée par trois hommes sur une mer agitée. — 20. Portrait de Perlet, l'acteur, dans le rôle de Regnaudin, de la *Maison en loterie.* — 21. Talma, rôle de Sylla. 22. — Commissionnaire portant des pierres lithographiques sur l'une desquelles on lit : « *Croquis lithographiques, par H. Vernet,* 1818. » — 23. Route de Naples; des brigands en embuscade attendent une voiture. — 24. Le colonel Chambure à Dantzick. — 25. Le Champ d'asile; vignette pour romance de Chaudet, musique de Romagnesi. — 26. Le Débarquement. — 27. Passage d'une rivière par des soldats armés. — 28. Le général en retraite Schmitz, marchand de pierres de taille. — 29. Tombeau de Poniatowski. — 30. Mathilde et Malek-Adhel. (Mémoires de Mme Cottin. Mathilde.) — 31. Les Adieux d'un croisé à son épouse. — 32. La Sœur de charité soignant un officier blessé. — 33. La Mine; un soldat d'artillerie met le feu à une mine. — 34. Charge de cavalerie par des chasseurs de la garde. — 35, 36, 37. Le Jeu de la drogue, 3 pièces. — 38. La Cuisine militaire. — 39. Le général Maurice Gérard à Kowno, 14 décembre 1812, et le maréchal Ney. — 40. Religieuse en prison. — 41. Conrad sauve Gulnare de l'incendie. (Le Corsaire de lord Byron.) — 42. Chasseur africain combat une lionne à coups de dard. — 43. Escorte russe; un traîneau escorté par des Cosaques. — 44. Le petit Oiseleur. Portrait de M. Henri-Bache Thornhill, Anglais. — 45. Attaque d'infanterie dans une ferme. — 46. La Cuisine au bivouac. — 47. Ismaïl et Maryam. Voyage dans le Levant du comte de Forbin, 1819. — 48. Combat d'un

Kurde et d'un Persan. Voyage en Perse, par Amédée de Jaubert, en 1806. — 49. Titre d'un livre du Maniement du sabre, publié en 40 planches, par Eugène Lami. — 50. Procession à Arles. — 51. Famille d'un hussard au bivac. — 52. Convoi de blessés. — 53. Tombeau du colonel Moncey, mort à 24 ans, en 1817, d'un accident de chasse. — 54. Naufrage du brick *la Sophie*, sur les côtes d'Afrique. — 55. Sinné. Sauvage du désert du Sahara. — 56. Camp de sauvages en Afrique. — 57. Portrait de Boyer, président d'Haïti. — 58. Les Voleurs et l'Ane. — 59. L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses. — 60. Le Maître d'école et l'Enfant. — 61. Le Lion et le Moucheron. — 62. L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits. — 63. La Chatte métamorphosée en femme. (Ces six derniers dessins sont la suite de 20 vignettes pour une édition illustrée des Fables de La Fontaine, en 1818. Tous les dessins ont été exécutés par Horace Vernet et Henri Lecomte.) — 64. Les Membres et l'Estomac. (Fables de La Fontaine.) — 65. La Vieille et les deux Servantes. — 66. La Fortune et le jeune Enfant. — 67. Le Villageois et le Serpent. — 68. L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette. — 69. La jeune Veuve. — 70. La Fille. — 71. La Laitière et le Pot au lait. — 72. Le Savetier et le Financier. — 73. Les Femmes et le Secret. — 74. L'Ours et l'Amateur des jardins. — 75. Les deux Pigeons. — 76. L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin. — 77. L'Huître et les Plaideurs. (Fin des Fables de La Fontaine.) — 78. Les Petites musiciennes; vignette pour le titre d'une œuvre de musique de M. Moschelès, dédiée à mademoiselle Louise Vernet. — 79. Nicaise et le Tapis. (Conte de La Fontaine.) — 80. Chasseur attendant une battue. — 81. La Goguette; vignette pour tête de lettres d'un dîner hebdomadaire de gardes nationaux. — 82. Chasseur en repos. — 83. Clémence de Titus ; il pardonne à Vitellia et à Sextus. — 84. La Flûte enchantée. — 85. Don Juan; la Statue du commandeur arrête don Juan. Ces trois dernières vignettes placées en tête de trois opéras de Mozart, publiés par Schlesinger en 1823. — 86. Le Paria de Bengalore essaye de détourner une jeune veuve indienne de se donner la mort. — 87. Portrait de Maurocordato, chef du gouvernement de la Grèce. — 88. Petits, petits, petits! Deux hussards en maraude essayent d'attirer des poulets d'un poulailler. — 89. Tiens ferme! Cuirassier en maraude arrête par la queue un cochon. — 90. Garde furetant à blanc. — 91. Le Braconnier. — 92. Dessinateur assassiné dans des ruines par des Arabes. — 93. La Mort de Tancrède, tiré de la Jérusalem délivrée. — 84. Portrait en buste du marquis de Chauvelin. — 95. Portrait en buste de Dupin aîné, vêtu d'une robe de palais. — 96. Enfance de Napoléon à Brienne. — 97. Le général Bonaparte au pont d'Arcole. — 98. Retonr en Syrie. Napoléon marche à côté de son cheval dans le désert. — 99 et 100. Scène historique aux environs de Barcelone. Ces cinq dernières vignettes ont été dessinées pour la

Vie politique et militaire de Napoléon, publiée par Arnault, en 1822. — 101. Les Délassements du soldat. — 102. Soldat, je le pleure. Un vieux militaire laboureur pleure la mort de Napoléon.— 103. Mohammed-Ali-Pacha, vice-roi d'Égypte ; la tête dessinée d'après un croquis du comte de Forbin (1818). — 104. Les Fourrageurs ; deux chasseurs de la garde reviennent de maraude. — 105. Soldats en tirailleurs. — 106. Lazzaroni assis sur un parapet près du bord de la mer. — 107. Matelot grec et sa maîtresse. — 108. Le Marchand d'anchois à Naples. — 109. Cosaque et son cheval ; il est assis et fume. — 110. Chevaux de ferme. — 111. Le général Quiroga donnant la Constitution de 1812. — 112. Buste de W. Pitt. — 113. Tombeau de Charles Fox. — 114. Portrait en buste de Mme Perregaux (tiré à 12 exemplaires). — 115. Portrait en pied de Mme Perregaux. — 119. Portrait d'un enfant. Le petit Cyrus, fils du général Maurice Gérard. — 117. Combat de deux cavaliers, le sire de Harcourt et le chambellan de Tancarville, en 1300, en présence de Philippe le Bel, du roi d'Angleterre et du roi de Navarre. — 118. Falaise de Fécamp. — 119. La Croix des matelots, à Dieppe. — 120. Combat de cavalerie à la journée d'Arques, bataille gagnée par Henri IV, le 23 septembre 1589, avec 4,000 hommes contre 20,000 ligueurs commandés par le duc de Mayenne. — 121. Naufragés jetés sur la grève, à Tourville. — 122. Porte de la ville d'Aumale (le paysage par Villeneuve). Ces dix dernières vignettes ont été dessinées pour l'ouvrage des Voyages pittoresques dans l'ancienne France (1820). — 123. Marguerite, femme de Louis, fils de Philippe le Bel, étranglée par ordre de son mari au château Gaillard. — 124. Grande église de l'abbaye de Jumièges, l'architecture par Vauzelle. 125. Entrée du port du Havre. Ces trois grandes pièces ont été dessinées pour le Voyage pittoresque en France, du baron Taylor. — 126. Scène d'Auvergne en 1815 ; militaire blessé. — 127. Grenadier à pied de l'ex-garde. — 128. Cavalier. (Ces deux pièces font partie de la collection des uniformes de l'armée française, de 1791 à 1814, publiée par Horace Vernet et Eugène Lami.) — 129. Marchand de poissons hollandais. — 130. Qui dort dîne ; un soldat enlève, avec son sabre, la viande de la marmite d'un conscrit qui dort. — 131. Partisan volontaire. — 132. Jeune fille des environs de Lyon, montée sur un âne (1820). — 133. Chien en arrêt. — 134. Bergère des environs de Caen gardant des vaches (1818). — 135. Chasseur égaré (1818). — 136. Don Quichotte sur Rossinante ; on aperçoit Sancho que l'on berne (1818). — 137. Le Serment ; chevalier couvert de son armure (1823). — 138. Écossais combattant (1823). — 139. Turc et sa maîtresse surpris par des assassins. — 140. Manfred et le chasseur (drame de lord Byron). — 141. Moine en prière. — 142. Embuscade ; Cosaques surpris dans un ravin par un parti d'infanterie (1818). — 143. Mort du prince Joseph Poniatowski dans l'Elster, le 19 octobre 1813. — 144. Leicester et Amy Robsart

(W. Scott, Château de Kenilworth). — 145. Naufrage de don Juan aux îles Cyclades (lord Byron). — 146. Sentinelle en garde; grenadier en faction par un temps de neige (1818). — 147. Le Marchand d'esclaves (1823). — 148. Soldats s'embrassant (un hussard et un fantassin ivres) (1818). — 149. Environs d'une guinguette; un invalide fait danser un enfant sur sa jambe (1818). — 150. Armée en bataille (1818). — 151. L'apprenti cavalier; conscrit monté sur un âne (1819). — 152. Coquin de temps! grenadiers en route par un temps de pluie (1823). — 153. Chien de métier! un grenadier blanchit son fourniment (1823). — 154. Gredin de sort! grenadier blessé à la jambe (1823). — 155. J'te vas descendre! un soldat tire sur un officier bavarois (1823). — 156. Allons, bonne chance (1823)! — 157. Après, après, là, mes beaux (1823)! — 158. Ça rapproche! garde écoutant (1823). — 159. Hallali, hallali (1823)! — 160. Battue au bois (1822). — 161. Battue en plaine (1822). — 162. Départ pour la chasse au marais; M. Horace Vernet s'est représenté enjambant des roseaux (1822). — 163. Chasse au marais. — 164. Rapport du valet de limier (1823). — 165. Hallali du cerf (1823). Ces dix derniers dessins sont des sujets de chasse. — 166. Chevaux de poste anglais (1823). — 167. Le Conscrit maraudeur rapportant une cage et un oiseau (1823). — 168. La Fiancée d'Abydos; nouvelle turque, par lord Byron. — 169. Malle-poste à Calais; on dételle les chevaux. — 170. A Stage Coach; diligence anglaise traînée par quatre chevaux. — 171. *Suite de cinq sujets de la Vie d'un soldat.* Ses premiers jeux annoncent ce qu'il doit être un jour (1792). — 172. Départ du jeune Grivet pour l'armée (1794). — 173. Équipement militaire du jeune Grivet (1794). — 174. Premier fait d'armes du jeune Grivet; il est blessé au bras (1795). — 175. Amusements de Jacques Grivet pendant la paix; bataille au cabaret (1797). — 176. Bivac français. — 177. Prise d'une redoute par des grenadiers français (1818). — 178. Massacre des Mameluks rebelles dans le château du Caire (1818). — 179. *Suite de dix-huit sujets pour la Henriade.* Henri III envoie Henri de Bourbon à la reine d'Angleterre. — 180. Henri de Bourbon visite un vieillard dans l'île de Jersey. — 181. — Même sujet modifié. — 182. Henri IV chez la reine Élisabeth. — 183. Mort de l'amiral Coligny. — 184. Mort du duc de Joyeuse. — 185. Réconciliation de Henri III et de Henri de Navarre. — 186. La Révolte des Seize. — 187. Henri III assassiné par Jacques Clément. — 188. Assaut donné aux faubourgs de Paris. — 189. Henri IV à la bataille d'Ivry. — 190. Adieux de d'Ailly à sa femme. — 191. Mort du jeune d'Ailly. — 192. Mort de d'Egmont. — 193. Henri IV conduit au château d'Anet. — 194. Henri IV et Gabrielle d'Estrées dans les jardins d'Anet. — 195. Combat singulier entre d'Aumale et Turenne. — 196. D'Aumale est rapporté dans Paris. — 197. Henri IV nourrit les Parisiens qu'il assiége. — 198. Portrait du maréchal de camp Verdière à cheval, en costume de colonel des hussards.

— 199. Le duc d'Orléans à Vendôme sauvant, en 1791, étant duc de Chartres, un prêtre insermenté des fureurs du peuple. — 200. Portrait de Mme la maréchale Macdonald. —201. Le Veau pris par des maraudeurs ; affublé d'un manteau, de bottes et d'un shako, le soldat répond à un paysan qui vient réclamer son veau que c'est un conscrit qui dort. — 202. Le Martyre de saint Valérien, le 15 septembre 179. — 203. Portrait du général Maximilien-Sébastien Foy, né à Ham le 2 février 1775, mort à Paris le 28 novembre 1825 ; vêtu du costume de député, décoré de la plaque de grand-officier de la Légion d'honneur. — 204. Autre portrait du général Foy en député ; son costume est à peine indiqué.

A ce long catalogue nous ajouterons les pièces suivantes :

Boyer, président d'Haïti. — Vignette pour placer au-dessous d'un portrait de *Pelletier* de Chambure, par Singry. — Portrait en pied et de face du général Sébastiani. — Le comte Muraire, premier président à la cour de cassation. — Deux portraits de M. Bruzard. — Le prince Édouard Gagarine ; debout, en costume de page, la main appuyée sur une table ; lithographie faite à Rome en 1832. — Brod, premier hautbois de l'Opéra. —A la grâce de Dieu ! — Les Adieux. — Paysanne filant en gardant ses vaches. — Les Osages. — Mon caporal, je n'ai à voir que ça !— Mon lieutenant, c'est un conscrit. — C' n'est pas un lapin, non, c'est le chat ! — Le Rendez-vous. — Vue du lac Majeur, *H. Vernet pour sa nièce*, 1828. — Courrier à cheval. Paris, *H. Vernet*, 1831. — Garde-bœuf, guarda bovi. Paris, *H. Vernet*, 1831. —Les Forçats. — Sepolcro di Rafaello di Urbino scoperto il 14 settembre 1833, al Panteon. (Litografia delle belle arti si G. Ceccarini, Roma.) Signé : *H. Vernet*, Rome, 1834. — Les Grecs. — Paysan parlant à un chasseur. — Chien en arrêt, *H. Vernet*, 1818. — Portrait de Pierre Guérin. — Portrait de S. S. Pie VIII. — W. Pitt, *H. Vernet*. — Tombeau de Ch. Fox, *H. Vernet*. — Tête de chien braque, *H. Vernet*, 1818. — Repas de chasseurs. — Chasseur appuyé contre un mur. — Garde-chasse rentrant un chien au chenil. (Cette pierre, restée inachevée et biffée par l'auteur, n'a tiré que peu d'épreuves. — Garde au bois avec un chien courant, tenant une branche d'arbre. (Inachevée.)— Battue au bois. — Battue en plaine. — Allons, bonne chance ! — *Manejo del sable... anno* 1819. Titre pour un livre espagnol. — Partisan volontaire. (Imprimerie du comte de Lasteyrie.) Des partisans et des corps irréguliers. — Jeune paysanne assise sur un âne. *A Lyon, ce 1er janvier* 1820. Le Saut de la Chève. — Le Paria de Bengalore. — La Clémence de Titus. (Ces trois dernières lithographies ornent les titres de cahiers de musique).

J. du Seigneur, statuaire.

CORRESPONDANCE.

A *Messieurs les Directeurs de la* REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Tableaux et verrières donnés par le magistrat de Valenciennes ; dons aux églises de Saint-Jean et de Saint-Nicolas. — XVe et XVIe siècles.

On doit regarder le vie de Ihûcrist et de ses sains, pour iauls ensieuwir ; — pour chou est souvent le vie de Ihûcrist et de ses sains pointe dedens les églises. (MS nº 119, XVe siècle).

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

J'ai déjà eu l'honneur de vous communiquer quelques documents sur les artistes de Valenciennes et leurs œuvres ; permettez-moi de faire connaître aujourd'hui, à vos nombreux abonnés, avec quelle magnificence les échevins de cette bonne ville, qui donna le jour à notre immortel Froissart, récompensaient les artistes qui avaient su conquérir leur estime.

L'un des deux peintres que nous allons signaler (Jehan Marmion) appartient à cette famille de peintres dont nous avons déjà parlé (1).

Ainsi, le comptable de 1472 (V. S.) nous dit que le XXIIII mars, le duc de Bourgogne (Charles le Téméraire) venant tenir la feste du Toison d'Or (2) à Valenciennes, fut résolu à exposer en réparation de la salle le comte jusques à VIc L.

Le IIII juings 1473, il nous apprend que la despense faite à la venue dudict seigneur duc, passée et advouée : si comme aux seigneurs qui estoient avec luy, héraulx, pour le rachapt des liches et bailles (barrières), qui avoient esté posez sur le marché, pour les jousts, y compris les courtoisies accordées à *Jehan Marmion, paintre, et à Me Jan Molinet, aiant composé quelque comédie,* s'éleva à X l., somme qui, toutefois, fut jugée insuffisante, puisque les échevins ordonnèrent à leur argentier de remettre encore IIII l. à Jehan Marmion et à Jan Molinet.

Très-longtemps après (7 décembre 1501), Jean Molinet recevait encore

(1) Voy., t. XI, pp. 47-48 de ce recueil.

(2) *Le veaure* de la Toison pendant à un ruban de soye. — *Le veaure* que J. C. nous a laissié est son précieux corps. (Bibl. Valen., Ms. nº 220, XVIe siècle, sermons, fol. 55 vº.) — Gédéon qui tempta Dieu, en querant signe en *ung veaure* de laine. (Ibid., Ms. nº 234, fol. 240 rº.) — 1497. Ceulx qui sortent du serment des arbalestriers doibvent paier ung toison d'or et laisser leurs parures.

XII l., pour ce qu'il avoit fait à l'entrée de l'archiducesse d'Austrice (1).

Le XII octobre précédent, on avait décidé qu'à la roine de Castille on donneroit, à sa première entrée en la ville, un joiau de IIII à V^{c} (2), deux poinchons de vin, et à Monseigneur trois poinchons : l'entrée se faisant par la porte Montoise.

C'est un document du 22 mai 1549 qui nous fait connaître le nom du second peintre dont nous venons de parler.

Il nous apprend, en effet, que IIII^{c} L l. furent accordées *à Jacques May, paintre, ayant fait la figure* (3) *du jugement estante en la chambre judiciaire* (4).

Il a grand soin d'ajouter que XVI l. lui furent en outre données pour une robe.

Ces robes jouaient un rôle important dans le budget municipal, octroyées qu'elles étaient à tous les commensaux de la halle échevinale.

Qu'il nous suffise de dire que, lors du fameux traité de Cambrai, *Francque-Vie*, héraut de la ville, obtint XXX^{s} par jour, pour chacque jour

(1) Les franciscains de Valenciennes avaient aussi lieu d'exalter la générosité des échevins, puisqu'ils leur faisaient remettre (1509), d'abord, LX l., *pour l'ouvrage de leur librairie;* puis, XL l., pour le chapitre qui se debvoit tenir en leur maison. — Vingt ans après (1529), frère Jacques Mailletz, cordelier, prendant à Valenciennes son degré doctoral par la permission de Sa Sainctelé, messieurs lui accordoient vingt florins, pour l'adsister aux mises, pour le grand nombre de docteurs qui s'y debvoient trouver.

(2) En 1616, les douze plats d'argent présentés à M. le comte de Bucquoy, gouverneur, coûtent II^{m} II^{c} LV l. XIX s. t. A la comtesse on présenta cent doubles ducats en une bourse de drap d'or. Tout le desfraiement et dépense s'élevèrent à 6033 l. 14^{s}. (Voy. t. XI, p. 215, note 2 de ce recueil.)

(3) Nous pensons que ce sublime passage du *Lucyderre* ne sera pas déplacé ici. Mestre! à quelle eure sera le jugement? Mon fils! à mienuit. A celle eure que li angre dégastèrent Egypte ; à celle eure que Crist despoilla enfer et à icelle eure délivra-il les sceus élis de cest siècle. Mestre! à quel forme se monstrera Nostre Seigneur? Mon fils! *as élis, se monstrera en celi forme où il s'aparut quant il se transfigura el mont de Tabor*, *et as félons, en icelle forme en laquelle il pendi en la crois.* Mestre! *sera-il levé le fust de la crois où Nostre Sire fu pendu?* Mon fils! nenil, *mes une clarté en semblance de la crois*, *laquele sera plus bele que le soleil.* Il a même osé soulever cette question si curieuse pour les naturalistes : Mestre! ja soit ce que Dieu puist assembler et restablir les (corps) en leur lieu, nequedent, je veul savoir que cil qui ourent II cors, s'il resusciteront itex? Mon fils! cil qui ourent en cest siècle II testes et qui ourent II cors resusciteront, et chascun homme si ara son cors, et bel et gent. (Bibl. de Lille, Ms. n° 11.)

(4) Espérons que ce tableau n'a pas péri, non plus que celui dont une délibération du VIII may 1617 nous révèle l'existence; fut résolu, nous dit-elle, *de faire escorcher, si non faire peindre en sa grandeur, ung esturgeon, qui avoit esté prin par aulcuns bourgeois en la rivière de l'Escault.*

qu'il avoit esté *avec sa robe d'arme*, en Cambray, au traité de paix faict avec la France, avec ordonnance de apporter au conseil sa dite robe.

Près d'un siècle après (1620), le notaire Marchant ayant remonstré au magistrat que, par lettres de leurs AA. SS., il lui était enjoint de rendre *aus demoiseaux* la cotte d'armes, pour s'en servir à la procession, comme d'ordinaire, celui-ci se contentait de répondre que, en préallable, ils debvoient exhiber les lettres dont ils s'estoient vantez (1).

Ces robes splendides nous rappellent que le magistrat avait accordé (1548) cent écus d'or à Loys Picault (2), haultelisseur et teinturier de Lille, pour venir ouvrer à Valenciennes et y établir son stil des tripes de velours.

Nos lecteurs savent déjà que les tableaux les plus précieux de Simon Marmion furent anéantis par le terrible incendie qui réduisit en cendres la célèbre abbaye de S[t]-Jean. (Voy. t. XI, p. 47, note 2 de ce recueil.)

Cette affreuse catastrophe fournit aux Valenciennois une nouvelle occasion de faire éclater leur pieuse vénération pour l'illustre église dans laquelle les plus anciennes maisons de la cité avaient leur tombeau de famille (3).

Déjà, le XIIII d'aoust 1499, le magistrat avait ordonné que deux petittes cloches (4) aiant servi aus appeaulx de l'horloge de la ville seraient accordées à ceulx de S[t]-Jean (5).

Le XVI juillet 1520, cent livres sont données, chaque année, durant dix ans, à l'abbé de S[t]-Jean, pour rétablir l'église et l'abbaye, ruinées par inconvénient de feu.

Le XV[e] juin 1523, on advise de adsister l'abbé de S[t]-Jean de cordes et instrumens pour les domaiges qu'avoit eu son église, tant par le feu que par la tonnerre.

(1) Vespacien se vestoit de moiennes robbes, sans grans adoubemens. (*Trésor des histoires*, t. II, fol. XIII r°, Ms. n° 494, bibl. Valen.) — Un autre moraliste parlant de la maladie de cet empereur, dit que *wesples* voloient hors de ses narines. (Ms. n° 119, fol. 216 v°.)

(2) Voy. t. XIII, p. 53 de ce recueil.

(3) En 1611, fut résolu *de réparer les images rompues parmy la ville*, *et*, *quant aus épitaphes*, *qu'il se feroit par les héritiers*, *aultrement qu'on les casseroit*.—Suivant Simon Leboucq (hist. eccl. de la ville et comté de Valentienne, p. 28), cet incendie eut lieu le 11 juin 1520, et non en 1519. comme nous l'avons dit. Consult. aussi M. Pinchart, Messager des sciences hist. de Belgique, année 1861, p. 153.

(4) 1363 Fist-on sonner *à hierbe* les grandes clokes de l'abie de Denaing et celles de la ville ossy. — Lors de la paix de 1514, on dit qu'à Bruxelles on fit toutes cloches des églises sonner, bateler, et le *timbre dandiner drut et menut.* (Ms. n° 450, fol. 8 r°, bibl. de Valenciennes.)

(5) En 1522, Jehan Cormandt, dit pureur, était orlogeur de la ville de Valenciennes.

Ces secours furent encore insuffisants, puisque, le XXIIII novembre 1531, il fut résolu d'accorder à ceulx de St-Jean, V ou VI ans durant, cent livres par an, pour le redressement de leur église.

Le X apvril 1537, avant Pasques, nouveaux secours de 1^c l. par an, six ans durans, à ceulx de St-Jean, pour continuer les ouvrages de leur église.

En 1519, l'abbé, sollicité par le magistrat, qui lui avait fait remonstrer qu'il convenroit faire *une arcure* en l'église St-Pierre (1), ajoutant qu'il désirait savoir s'il s'en voulait sentir, faisait répondre que plutôt il ferait serrer (fermer) l'église, et dire les messes en son abbaye (2).

Trois ans après (1522), la ville plaidait avec Me Jehan Fahon, maistre machon de la cité, en 1516, puisque le comptable nous apprend que le III juing 1522, on fist relacion que mess. de la justice estoient condampnez vers Me Jean Fahon, machon, qu'ilz avoient chargé de diverses malversations, en son office de machon de ceste ville, dont la cause avoit esté évoquée à Malines, en VI^c carolus d'or et tous despens.

Le IX décembre de cette même année, résolutions sont prinses pour les réfections des dommages advenus par les grandz feus, le IIII dudict mois et aultres suivants.

Nous devons regretter que le comptable n'ait point nommé l'habile maître des œuvres auquel fut monstré, en 1529, la plateforme et concept de la porte nouvelle et bolewert de la portelette d'Azain (Anzin). Il aurait bien dû nous dire le nom du verrier auquel le magistrat faisait remettre (1540) le prix de la verrière de la chapelle qu'a fait faire Ms. de Sempy, en la ville du Quesnoy.

Comme leurs prédécesseurs qui, en 1499, avaient décidé, ainsi que nous venons de le dire, que deux petites cloches de l'horloge seraient données à l'église de St-Jean, les échevins déclaraient, le XXVII novembre 1556, qu'ils accordaient aus paroischiens de St-Nicolas cincquante escus d'or, en l'advanchement de une horloge (3) pour la tour de l'église,

(1) Voy. t. XVI, p. 209, note 2 de ce recueil.

(2) En 1613, on déclarait que l'aigle de cuivre qui servoit pour la feste en l'église St-Pierre, y resteroit tant qu'il leur plairoit à Messieurs.

(3) Le Ms. n° 535 de la bibl. nous fournit ce précieux document. 1416. En pencions que li ville donne comme au massars, as clers de le ville, as sergans de le pais, crieur des bans l'avocat de Cambrai, les advocas de Raims, lez wardes de l'artillerie de l'orloge, le maistre carpentier et machon, l'artilleur, les surgyens, les sergens au baston, les wettes dou beffroy, les sonneurs des clokes, le mesagier et le pendeur, VII^c une l. X^s, II^d (fol. XXXIII v^o). Puis, on déclare que, depuis le my-may en avant, yl ne sera riens donné au frait de la ville, à nulz héraux. (Vers 1509, Cornille Morielle était *mirelier* et héraux, et, en 1589, Pierre Morel s'intitule héraut d'armes de Valenciennes, ville que Jean *Laloux*, *historiographe*, habitait alors.) Ménestreux, ne messaigiers de signeurs, ne de bonne ville. (*Bélisaire estoit prévost des chevaucheurs*. Trésor des histoires, t. II, fol. LXXVI v^o.) Que seulle-

et depuis, sçavoir le XVI mars suivant, fut dit de paier IIII^xx l. qu'il y avoit de courtresse.

Très-longtemps après (XIII may 1594), deux cents livres sont accordées *pour reluminer* la cadran (1) de St-Nicolas.

Cette horloge (2) nous rappelle que, en 1566, le représentant d'un nom que la science et les arts ont immortalisé à tant de titres, dut subir toutes les rigueurs du fanatisme, puisque, à cette date, Eustace Brongnart, sayeteur, est fustighuié de verges et bany trois ans (3) pour avoir dit, ainsy qu'on sonnoit à l'église St-Nicolas la grant messe, et lui estant à son huys, et y voiant aller aucuns se seroit avanchié de dire : *Voicy cez papelotz* (4) *qui auront encorres ung cop leur cours; tant qu'on les aura escohané on n'en aura point la fin.* Et, sur ce qu'il estoit reprins et admonesté desdis propotz, *leur auroit monstré son cul, disant : Parle là!*

Longtemps auparavant (1510), un aventurier portait le nom de notre

ment aux messaigiers apportant lettres de Francquez festes et aux héraux de Bruges, de Lille, de ceste ville et au hérant et messagiers de Tournay, ossy *au roi de Haynnaut*, annuelement, xv l. Et, avec ce, raisonnablement, à discrétion de justice, aux messagiers qui apporteront lettres pour le bien de justice à ceux dudict Valenciennes. (Fol. XLI r^o)

(1) Je dys que tu seras boutée en prison et de là jamais ne partira jusque à la persolution du *dernier quadran*. (Sermons, XVIe siècle, Ms. n° 222, fol. 236 v°.)

(2) Depuis le temps ouquel la loy de Moyse (A) fu donnée jusques au temps présent a esté faite mutacion et différence plus que par L dégrez ; et, par cest mouvement des cieulx les longueurs et largeurs ont esté muées et les jours et les nuitz ont esté muez en toutes les parties du monde jusques au temps présent. Et, selon la diversité dessusdite des terres, les juifz ne observent pas aujourd'huy une heure de sabbat, qui leur estoit commandé, ne le meisme jour quy leur fu institué par Moyse de garder et observer. Ceste mutacion peut estre clèrement congneue par la stacion que le soleil fist, en se arrestant immobilement par l'espasse d'un jour, au temps de Josué, et par le reculement du soleil par x lingnes en l'orloge Achaz, au temps du roy Ezéchias. (La Forteresse de la foy, XVe siècle, Ms n° 234, fol. 189 r°. — Voy. à ce sujet l'Art de vérifier les dates, t. II, de la première partie, pp. 35-37, notes, id. in-8°.

(3) La conscience resamble au signe qu'on fait au fronct de ung banis, car par chela on cognoit qu'il est malfaicteur. (Ms. n° 222, fol. 215 r°.) — La malvaise conscience met l'homme en saisinne du diable d'enfer. (Ibid., fol. 237 r°.)

(4) Au XVe siècle, l'auteur de la Forteresse de la foy déclarait que prestement que les hérétiques sont pris, ilz debveroient estre mi à mort, plustost que bouteurs de feu ou faulsaires. (Fol. 165 r°.) — Au siècle suivant, un prédicateur dit Filius Sathane, Lutherus, quem debemus cum suis sequacibz summopere cavere. (Ms. n° 213, fol. 31 v°).

(A) Je profite de cette occasion pour placer ici un petit *erratum;* t. XVI, p. 209, lig. 14 de ce recueil, au lieu de réparé, lis. répare ; lig. 15, au lieu de en verrière, lis. une verrière; lig. 44, au lieu de aval la ville, lis. aval la salle.

grand Froissart, car l'argentier mentionne Henry Froisart, *belittre*. Celle même année, Jehan Froisart, dit Hérot, est aussi mentionné.

Le document suivant, que nous empruntons à l'année 1462, pourrait seul nous faire connaître les bélîtres du moyen-âge : Collinet Coulembier, de Bray-sur-Somme, *belitryen* (1), est banni à tousjours, pour avoir, par diverses fois et en pluiseurs manièrez, commis œvre de piperie, à grant déchoite et domaige de peuple ygnorant.

Un autre encourt la même peine pour souppechon de tenserie, hocquelerie (2).

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les Directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,
DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 28 mars 1863.

(1) A la fin du xve siècle un pieux pèlerin de Valenciennes, Jehan de Tournay, affirme, dans son Voyage à Jérusalem, qu'on lui a rapporté que dans ung hospice de belittre il y a ung poul quy est enchainné (A). (Ms. n° 453, fol. 263 r°.) — Pour lui, le bélître n'est plus un voleur, mais un pauvre. Ainsi, parlant de son pèlerinage à Compostelle (dont la voie sacrée était respectée par les voleurs eux-mêmes, puisqu'un moraliste du xve siècle nous dit : Certes, qui voelt aller à S. Jacque, il li convient aler par la voie qui est commune as pellerins ; qui iroit aultrement il seroit desreubés, ou mourdris. (Ms. n° 119, fol. 243 v°.) Il dit : (fol. 291 v°, 292 r°) le bellitre apointa mon chappeau très-honnestement *d'escaffotes*, *de bourdons et aussy de beaux petitz Stz Jacques*. A Béthune, les confrères de St-Jacques qui avaient fait le voyage de Compostelle, pouvaient seuls porter le *jayet* sur leur cappron à la procession du S -Sacrement

(2) Les gens infâmes, selon l'auteur de l'Amour divin (Ms. n° 291, xve siècle), sont les fornicaires, notoires usuriers, jongleurs, larrons, yvrongnes, houliers, (fol. 314 v°), femmes publiques. (Fol. 437 r°.) — Dieu aide les yvrognes, comme on dit par truffes et bagenaudes. (Ms. n° 450, fol. 37 r°.)

(A) Un prédicateur du xvie siècle affirme que les vers qui sortirent du corps d'Hérode *estoicnt gros pouls a picquos, ne desplaise à l'honneste compagnie*. (Sermon de la semaine sainte, Ms. n° 220, fol. 18 r°.) — Herodes vero interpretatur pellibus (pellicibus) glorians, vel pelliceus gloriosus. (M. n° 213 xvie siècle, fol. 112 v°.)

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

La distribution des récompenses décernées aux artistes à la suite de l'exposition de 1863, a eu lieu lundi 6 juillet, à une heure, au palais des Champs-Élysées.

La cérémonie était présidée par S. Exc. le maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Son Excellence était accompagnée de M. Alphonse Gautier, conseiller d'État, secrétaire-général du ministère de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, et de M. le lieutenant-colonel Monrival, son aide de camp. Elle a été reçue, à son arrivée au palais, par M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, assisté de M. Courmont, chef de la division des Beaux-Arts, de MM. les inspecteurs-généraux des Beaux-Arts, et de M. le marquis de Chennevières, conservateur adjoint des musées impériaux, charg du service du musée du Luxembourg et des expositions.

S. Exc. le ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts a prononcé le discours suivant.

« Messieurs,

« C'est un vieux soldat qui vous remet, cette année, les récompenses accordées par l'Empereur à tous ceux dont les travaux honorent le pays. L'armée, vous le savez, a souvent bien mérité des artistes. Vous lui devez quelques-uns de ces chefs-d'œuvre que vous admirez et que vous prenez pour modèles, et, naguère encore, vous l'avez vue à Rome, suspendant les coups qui pouvaient porter le ravage dans ces sanctuaires des arts, objets de votre juste vénération. Aujourd'hui, ma tâche est facile : je viens proclamer les décisions d'un jury éclairé, confirmées par ce juge sans appel qu'on nomme le public. En aucun pays, ses arrêts ne sont plus autorisés qu'en France, parce qu'en France il n'y a personne qui ne s'intéresse à vos travaux. Laissons la médiocrité orgueilleuse accuser le goût du siècle et déplorer ses changements et ses caprices. Les artistes, Messieurs, trouveront toujours le public empressé d'accueillir une tentative originale, parce que l'invention est une des plus précieuses qualités de l'art. S'ils rencontrent de la sévérité, lorsque, pour suivre la vogue, ils renient leurs propres convictions ; si, traités d'abord avec bienveillance ils sont vite abandonnés, c'est justice. Le public a toujours maudit avec le poëte le troupeau servile des imitateurs. Il avait applaudi à de brillantes promesses, il retire sa faveur à qui ne les a pas tenues.

« Notre siècle assurément n'est pas de ceux dont les artistes aient à se plaindre. Je ne vous rappellerai pas la constante protection dont ils sont l'objet de la part de l'Empereur, les richesses nouvelles acquises par ses ordres pour nos musées, les grands travaux exécutés dans la capitale de l'Empire : qu'il me soit permis de vous faire remarquer seulement que l'absence de préjugés, l'éloignement pour la routine, le dégagement de toutes traditions étroites, sont devenus les principes de la critique moderne. Plus heureux que la plupart de vos devanciers, vous n'avez plus à vous débattre contre ces règles absolues que de glorieuses écoles ont souvent laissées après elles. Aujourd'hui, qu'on poursuive l'imitation de la nature jusque dans ses trivialités, ou qu'on s'applique à rechercher un idéal poétique, tous les efforts consciencieux sont appréciés, et jamais le mérite d'un ouvrage ne sera contesté pour n'avoir pas l'autorité d'exemples anciens.

« Cette disposition qui laisse aux artistes la plus complète liberté pour suivre leurs tendances et leurs inspirations, ne doit pas leur faire oublier les difficultés nombreuses de leur carrière. A moins de s'être préparé par de fortes études, il est imprudent de tenter des routes nouvelles, et, si j'ose me servir ici d'une comparaison empruntée à mon métier, je dirai qu'il n'appartient qu'aux soldats aguerris et disciplinés de tout oser avec l'espoir fondé de réussir. L'observation constante de la nature, les méditations patientes devant les œuvres des maîtres, voilà les plus sûrs moyens d'obtenir des succès durables. Telle a été l'éducation de ceux de vos prédécesseurs qui ont conquis une juste renommée ; telle je voudrais que fût l'éducation de tous nos artistes.

« Vous avez désiré que des expositions plus fréquentes permissent à vos juges naturels de suivre, pour ainsi dire pas à pas, vos efforts et vos progrès. Le comte Walewski, mon honorable prédécesseur, qui pendant son administration a donné tant de preuves de sa sollicitude pour vos intérêts, qui s'est montré si jaloux de multiplier les moyens d'encourager vos travaux (vive sensation), a porté votre désir à la connaissance de l'Empereur, et Sa Majesté a ordonné la réalisation de cette mesure. Une année ne se passera donc pas sans que cette enceinte reçoive vos œuvres nouvelles. J'ai la confiance que ces Expositions annuelles répondront à votre attente comme à celle du gouvernement, grâce à vos efforts et au concours du surintendant des Beaux-Arts qui vient de recevoir de la confiance de l'Empereur une mission plus élevée, et qui vous aidera d'autant plus sûrement de ses conseils et de son autorité, qu'il est sorti de vos rangs et qu'il vous appartient toujours par ses œuvres. (Applaudissements prolongés).

« Pourquoi faut-il qu'un douloureux souvenir attriste la joie de cette fête ! Moins que personne et moins ici que partout ailleurs, au milieu de ces toiles animées qui nous parlent de combats et de victoires, je ne puis

oublier que, dans le cours même de cette année, il y a quelques mois à peine, l'armée des arts perdait l'un de ses plus illustres maréchaux.

« Vous l'avez reconnu, Messieurs, et vos cœurs ont nommé avant moi le troisième, le dernier, le plus grand des *Vernet*.

« Peintre de l'Épopée impériale, Horace Vernet, dans son inépuisable fécondité, s'est associé à tous les triomphes de la France. Pendant une longue vie, qui égala presque celles du Titien et de Michel-Ange, cet infatigable créateur ne cessa pas un jour de travailler, et, sans jamais avoir vieilli, ne s'arrêta que pour mourir!

« Nul plus que lui, sans doute, n'aurait eu droit à d'éclatantes funérailles; le peuple eût porté l'artiste populaire à sa suprême demeure; jeunes et vieux, les soldats de l'Empire eussent voulu honorer encore celui qui avait reproduit tous leurs combats et popularisé toutes leurs victoires ; et vous, Messieurs, ses derniers élèves, ses premiers admirateurs, quelle escorte vous eussiez faite à sa cendre!

« Il ne l'a pas permis. Laissé de la gloire, il a refusé pour sa tombe tous les hommages; mais dans cette tombe il a emporté tous les regrets.

« Ce que la reconnaissance du pays n'a pu faire alors, Messieurs, l'Empereur, inspiré par sa grande âme, l'avait fait d'avance en accordant à votre vieux maître, à mon vieil ami, un honneur si exceptionnel qu'il est presque unique dans l'histoire de l'art.

« Que l'exemple vous soutienne, Messieurs, et que la récompense vous encourage. Il est bon, au début de la carrière, de se fortifier pour la lutte, et rien ne rehausse le cœur comme le spectacle du travail accompli, du succès mérité et de la gloire obtenue.

Ces discours a été vivement applaudi et à plusieurs reprises, notamment au passage si touchant relatif à Horace Vernet, par les artistes heureux et témoigner ainsi leur reconnaissance à l'Empereur qui, en fondant le ministère des beaux-arts, les a rapprochés de lui pour ainsi dire.

Voici le discours de M. le surintendant des beaux-arts :

« Messieurs, à l'heure où les questions d'art deviennent plus graves parce qu'elles deviennent plus générales, l'Empereur, en réunissant dans le ministère de sa maison tous les services des beaux-arts, en les confiant à un maréchal de France à la fois homme de science et de goût, a voulu, pour ainsi dire, les rapprocher encore de lui.

« Déjà une mesure essentiellement libérale a été prise cette année en faveur d'un grand nombre d'artistes. Ils la doivent, vous ne l'ignorez pas, à la sollicitude de l'Empereur. Avec cette bienveillante initiative qui distingue chacun de ses actes, notre auguste souverain a appelé tous les artistes à partager le grand jour de la publicité. Il a pensé que le moment était venu de donner cette satisfaction au public, aux artistes, aux membres du jury eux-mêmes. C'est donc à tous ceux dont les œuvres ont été

exposées que je m'adresse aujourd'hui, à ceux dont les noms sont inscrits au catalogue officiel, comme à ceux pour lesquels des salles particulières ont été ouvertes.

« Nous sommes heureux de constater le redoublement d'activité qu'a produit le Salon de 1863. Il nous donne la preuve de l'intérêt croissant que l'art inspire ; le nombre des visiteurs pendant la semaine a été plus considérable que les années précédentes, et chaque dimanche 30,000 à 40,000 personnes, profitant de ce jour de repos, se sont empressées de venir contempler vos travaux.

« Vous répondrez à ce précieux encouragement de la foule, Messieurs, et nous aurons bientôt à enregistrer, à côté de noms déjà célèbres, d'autres talents qui seront une illustration de plus pour l'époque où nous vivons. Quand on voit constamment grandir l'élite vaillante de notre école; quand on mesure sa moyenne fort élevée, il est bien permis de caresser un pareil espoir.

« Nous qui suivons vos progrès avec une attention soutenue, nous reconnaissons que jamais dans l'école française il n'y a eu une somme de talent si générale ; cependant nous ambitionnons une supériorité plus haute encore. Ne vous méprenez pas sur notre pensée, Messieurs : lorsque nous souhaitons pour vous, pour l'art national, un plus vaste avenir, nous ne prétendons pas refuser au présent la justice qui lui est due. C'est parce que vous pouvez beaucoup que nous vous demandons toujours davantage.

« Nous n'insisterons pas sur certains écarts de goût que le jury devait signaler à ceux qui les ont laissés se manifester dans leurs œuvres ; cet avertissement suffira, nous en avons l'espérance, pour que de telles défaillances ne se renouvellent plus, car, Messieurs, vous qui avez déjà du talent, croyez bien que l'excentricité n'a jamais eu d'autre effet que de retarder les succès légitimes et durables. C'est à vous-mêmes que nous en appelons, et nous ne doutons pas que, dans un très bref délai, vous ne nous donniez raison.

« Si nous regrettons d'avoir à constater que l'on s'éloigne de la grande peinture, il n'y a cependant pas lieu d'en être trop alarmé ; si les préférences de quelques-uns se portent vers l'étude du paysage, par exemple, leur succès dans cette voie ne doivent pas nous inquiéter sur les destinées du grand art en France. Chaque époque, en effet, obéit à un mouvement particulier, à une pression extrêmement mobile de l'esprit et du goût. L'important, c'est que, dans chacune des directions parcourues, le talent soit à la hauteur de la tentative. D'ailleurs, comme pour être signé de Raphaël ou de Ruysdaël, de Michel-Ange ou de Clodion, un chef-d'œuvre n'en est pas moins un chef-d'œuvre : en raison de la diversité des esprits, de la variété infinie des talents et des aptitudes originelles, nous comprenons que la plus grande liberté règne dans la pratique et la

direction de l'art. Mais, au nom même et en échange de cette liberté de tendances dont nous nous plaisons à reconnaître la légitimité, nous vous demandons, nous vous recommandons avec instance le travail obstiné, patient, convaincu. Méfiez-vous des à-peu-près en tout genre ; la véritable force les a toujours dédaignés, et vous pouvez, vous devez être véritablement forts.

« Le grand art sera toujours l'objet de nos prédilections. Pourtant, que ceux d'entre vous qui ne suivent pas ses traditions ne croient pas que nous voulions les renier; ils sont nos enfants prodigues; mais à l'inverse de celui de la parabole, ils reviennent parfois les mains pleines. L'école française contemporaine est à la tête des écoles d'art de l'Europe. Et si nos cœurs sont encore émus de la perte des Vernet, des Delaroche, des Decamps, des Pradier et de tant d'autres, hélas! n'est-ce pas une consolation de penser que parmi vous il se fait ou se fera d'aussi grandes renommées? La France est féconde, Messieurs, et, de même que ses soldats, ses artistes sont les premiers du monde. Dans cette lice où sont venus se mesurer les représentants de l'art européen, plus la lutte a été sérieuse, plus la victoire est honorable, car nous sommes trop justes pour ne pas apprécier à sa véritable valeur le mérite des artistes étrangers, qui, à chaque exposition, viennent concourir avec vous. Aussi est-ce sans distinction de nationalité que les récompenses sont accordées au talent. L'Empereur et l'Impératrice, par de nombreuses acquisitions aux artistes de toutes écoles et de tous pays, ont voulu consacrer ce principe.

« Maintenant, Messieurs, je vais vous faire connaître les noms des artistes récompensés. Tout en laissant au jury l'honneur comme la responsabilité de ses choix, il est juste de dire la quantité des médailles dont il pouvait disposer n'étant pas en rapport avec la somme des talents, il s'est trouvé en présence d'une grande difficulté. Cet embarras du choix, nous sommes heureux d'en faire la remarque, prouve une fois de plus dans quelles proportions s'est augmentée l'élite de l'École française. Un autre système de récompenses était devenu nécessaire; nous vous le ferons connaître prochainement ainsi que le règlement de l'exposition de 1864. »

LA COLLECTION

DES

EMPREINTES DE SCEAUX

DES ARCHIVES DE L'EMPIRE

ET SON INVENTAIRE.

SUITE (1).

Une autre circonstance qui contribua davantage à favoriser l'étude des sceaux et à suggérer l'idée d'en faire collection mérite d'être signalée. Les numismates avaient compris de bonne heure les affinités des sceaux et des monnaies ; mais à défaut de sceaux, difficiles à trouver détachés des documents, ils s'étaient mis à la recherche des matrices de sceaux. On sait que dans tout le moyen âge il fut d'usage de renouveler son sceau de son vivant, soit qu'une nouvelle charge introduisît de nouveaux titres dans la légende ; soit qu'une alliance, une succession ou des acquisitions territoriales vinssent ajouter quelques pièces héraldiques dans les armoiries ; soit qu'une fantaisie d'homme de goût s'adressât à un orfévre en renom pour avoir un nouveau sceau ; soit enfin qu'un faussaire ayant contrefait un sceau, il fallût dérouter la contrefaçon. Dans tous les cas, les matrices de sceaux étaient brisées ou fondues, quelquefois cancellées, c'est-à-dire, barrées avec une lime et rendues impropres à de nouveaux services ; mais, dans cet état, on les conservait pour constater la validité des anciens sceaux. La mort imposait des précautions du même genre ; et cependant, par le fait de négligences ou d'oublis, par l'habitude des villes, des établissements religieux et des corporations d'user continuellement du même sceau, bon nombre de matrices de sceaux se sont retrouvées et sont devenues le partage des archives, des bibliothèques publiques et des collections particulières. L'antiquaire J. Fr. Séguier, vers le milieu du

(1) Voir la livraison du mois d'août.

dernier siècle (1), avait réuni dans son cabinet trois cent six matrices de sceaux; la Bibliothèque impériale en compte trois cent soixante-seize dans son Cabinet de médailles et antiques; le musée d'Arras, cent cinquante; M. Preux, à Douai, trois cents; le marquis de La Grange, soixante et dix; le baron J. Pichon, soixante; madame Febvre, de Mâcon, cinquante.

Les Archives de l'Empire n'en avaient pas plus de treize, il y a quelques mois, lorsque je fis appel à l'esprit éclairé de M. le comte de Nieuwerkerke. Ce ne fut pas en vain. Le directeur général des musées impériaux, se plaçant au-dessus d'une mesquine ardeur de possession qui aurait pu l'aveugler, reconnut que les collections publiques n'étaient plus un amusement de curieux qui réclament des échantillons de toutes choses, mais le puissant auxiliaire des études sérieuses, et d'autant plus utiles, qu'elles seront plus complètes dans leur spécialité. En conséquence il donna l'ordre de me remettre, à titre de dépôt, trois cent trente-cinq matrices de sceaux en argent et en cuivre qui ont un rapport moins direct avec les objets d'art exposés au Musée du Louvre qu'avec la collection sigillographique des Archives de l'Empire. Exemple salutaire, que l'esprit de notre temps fécondera pour le plus grand avantage des collections publiques, des travailleurs et des études.

En résumant ce qui précède, nous constatons l'utilité des sceaux dans toutes les études archéologiques et le peu d'importance qu'on y a attaché en dehors de leur rôle diplomatique.

Le décret du 19 juin 1790 vint atteindre les archives dans leur pleine quiétude, et cette institution, quoique restée aussi respectable qu'inoffensive, fut plus radicalement éprouvée qu'aucune autre. Cependant, il faut le reconnaître, si les plus beaux diplômes, parce qu'ils étaient écrits sur de grands parchemins, ont été envoyés aux arsenaux par ordre de l'Assemblée; si les chartes armoriées ont été brûlées en place publique par l'autorité; si, sous la surveillance de la municipalité, des charretées de documents ont été vendues aux relieurs, aux épiciers, à chacun,

(1) On lit dans une de ses lettres adressée le 6 janvier 1768 au docteur Calvet : « J'ai acquis un grand nombre de sceaux de cuivre (matrices de sceaux) et de plomb (bulles) du moyen-âge. » Cette collection, léguée par lui à l'Académie de Nîmes, fait partie aujourd'hui, à quelques lacunes près produites par des vols, du médaillier de la bibliothèque de Nîmes.

au plus offrant, ce n'était qu'une partie des richesses de nos archives; la plus considérable fut soustraite par des mains avides qui cachaient leur sordide cupidité sous le prétexte de détruire les emblèmes de la féodalité. La plupart de ces parchemins étaient scellés; on vendit les sceaux aux ciriers, et j'ai connu, dans ma jeunesse, des amateurs qui, ayant recueilli les plus beaux au risque de manquer de civisme (1), avouaient avoir brûlé des bougies rouges, vertes et jaunes, produit net de ce saccage. Ne nous lamentons pas inutilement; on peut prendre le bon côté des plus mauvaises choses. La Révolution fut pour les archives ce qu'elle a été pour la société elle-même, un épouvantable bouleversement et une régénération. A la hache et à la torche qui détruisent, succéda la liberté qui féconde; à des dépôts riches de tous les documents accumulés respectueusement par les siècles, mais fermés aux études et à la publicité, succédèrent des archives publiques offrant libéralement à tous ce qui restait de ces trésors historiques, ce qui s'était conservé de ces sceaux si fragiles.

Les Archives nouvelles, composées, à Paris, des papiers d'État retirés des archives de toute la France; dans les départements, des fonds d'archives ecclésiastiques, judiciaires et parlementaires de leur circonscription, eurent partout une première phase de stagnation, conséquence naturelle de l'immensité du désordre, des premiers travaux d'installation et peut-être plus encore de l'indifférence du public. Bientôt se manifesta un commencement d'activité. De communications plus fréquentes faites aux érudits naquit le désir d'initier le public intelligent à des richesses littéraires d'un genre nouveau. On proposa d'ouvrir une salle d'exposition, où seraient disposés des documents curieux et une suite de sceaux dont le rapprochement aiderait à des études comparatives.

Cette idée se fit jour simultanément à Paris et dans tous les grands centres intellectuels; seulement si une création aussi utile est due à l'initiative de la France entière, l'honneur de l'avoir mise à exécution sur une vaste échelle et dans des con-

(1) Louis Millin, dont la curiosité universelle et un peu banale s'étendait à tout, écrivait en 1790 : « Pendant le séjour que je fis à Meulan, je visitai le cabinet du citoyen Levrier. Il eut la bonté de me communiquer plusieurs antiquités relatives à cette ville. Ces monuments sont pour la plupart d'anciens sceaux. » (*Ant. nat.*, . IV, § 49, p. 17)

ditions salutaires et pratiques, revient au dépôt central des papiers d'État, aux Archives de l'Empire. Voyons d'abord ce qui se fit dans les départements.

On s'y prit de plusieurs manières pour présenter au public une collection de sceaux. La plus respectueuse et la plus générale consista dans la réunion d'un certain nombre de documents scellés, rangés méthodiquement dans des vitrines, et que les visiteurs trouvaient en entrant dans les Archives, au milieu d'une salle spécialement réservée à cette exposition. Plusieurs archivistes crurent avoir ainsi donné satisfaction à la curiosité; d'autres, plus zélés, ayant à leur disposition dix, vingt et trente mille sceaux, regrettèrent, en produisant les sceaux avec le document auquel ils étaient appendus, de n'en pouvoir exposer qu'un petit nombre. Le regret se comprend; ce qui est moins explicable, c'est le procédé auquel on eut recours; on coupa les attaches, et l'on rangea des sceaux dans les vitrines comme des médailles dans leur médaillier. Mais un sceau n'est pas une médaille, et rien ne ressemble plus à une exécution capitale que cette opération qui, en le séparant du document, ôte la vie à l'un et à l'autre, et les prive chacun de signification et de valeur. Cette malencontreuse façon de former un musée de sceaux a eu ses adhérents partout en pays étranger; à Venise, dans le nouveau musée Correr, on montre au public des séries entières de bulles des papes et des doges ainsi séparées des documents.

Une nouvelle et forte organisation des archives départementales arrêta le mal (1); mais en même temps le zèle se refroidit, et je n'ai pas appris qu'on ait ouvert des salles d'exposition ailleurs qu'à Troyes et à Caen; qu'on ait, nulle part en France, tenté de former une collection d'empreintes de sceaux.

Des procédés aussi contraires au bon ordre et au respect des documents ne pouvaient être adoptés par M. Daunou. Le digne

(1) La négligence ou l'insouciance avaient produit antérieurement des désastres du même genre. On lit dans le *Journal historique* de décembre 1752, cité par les Bénédictins : « Une personne qui rangeoit, il y a déjà plusieurs années, les titres de certaines archives bien connues, ôta tous les sceaux des anciens qui empêchoient qu'on ne pût placer, à leur aise, ces titres dans les paquets, liasses ou boîtes, selon l'ordre qui leur convenoit. Les plus anciens sceaux étoient ceux qui lui déplaisoient le plus, soit parce que leur relief faisoit davantage gonfler les liasses, soit parce qu'ils étoient les plus défigurés par la vétusté, en sorte qu'il fit un sacrifice général du tout, comme de choses inutiles. »

garde général des Archives résistait au désir d'offrir à l'étude la ressource féconde d'une collection de sceaux par l'impossibilité de concilier cette exposition avec une bonne administration. Ce qui se faisait ailleurs ne l'émouvait pas; il savait qu'il est possible de prendre partiellement, à un point de vue local, dans chacune de nos archives départementales, des dispositions qui devenaient impraticables dans le vaste dépôt où sont concentrés tous les actes de la souveraineté, de la justice suprême, de l'administration centrale. Il aurait fallu, pour le décider, lui montrer un moyen de reproduire les sceaux sans les altérer, de manière à ne plus communiquer que les copies, en préservant les originaux d'une destruction que leur fragilité, des déplacements incessants et des maniements, souvent sans égards, ne rendent que trop certaine. Au milieu des occupations de tout genre que lui donnèrent, de 1804 à 1814, le classement des archives françaises et la réunion dans le même dépôt des archives étrangères, M. Daunou ne paraît pas avoir songé à chercher ce moyen de reproduction. Et cependant le moulage des sceaux, appliqué dès lors aux archives du Vatican, de l'Italie, de l'Espagne, de la Belgique et de l'Allemagne, eût conservé une trace vivante, un souvenir utile de ces grandes richesses qui ont traversé les Archives de l'Empire et dont nous n'avons gardé que ce que laisse un rêve.

Comme dans toutes les affaires humaines, l'invention répond à l'appel du besoin, et l'idée de surmouler les sceaux pour en obtenir des empreintes vint au secours de l'érudition qui demandait, pour ces monuments, la mobilité des monnaies afin de les classer comme elles et suivant les études par séries de pays, de dignités, de familles, d'époques, pour les rapprocher et les comparer.

Mais, à partir de ce moment, j'emploie de nouvelles expressions et il est nécessaire de s'expliquer sur leur signification. Notre langue, dans bien des circonstances, impose des difficultés aux discussions techniques. On les trancherait en créant de nouveaux mots; rien n'est plus facile. Le difficile est de les faire adopter. Ne vaut-il pas mieux tourner la difficulté à la faveur d'une convention? Ainsi, quoique dans le langage ordinaire de la vie nous disions que le garde des sceaux a scellé un acte avec le sceau de l'État, que cet acte porte le sceau de l'État, et, si l'on surmoule ce sceau, qu'on fait plusieurs sceaux à son imitation,

il est évident que ces trois acceptions différentes du mot de *sceau*, ainsi confondues, rendraient inintelligible tout ce que j'ai à dire. Pour éviter la confusion, voici les termes que j'emploie et la signification que je leur donne. Le graveur de sceaux grave en creux dans le métal la figure et la légende, qui seront reproduites en relief. Que ce morceau de métal ait la forme d'une bague ou d'une clochette, peu importe; toute gravure en creux destinée à produire une figure de sceau en relief est une *matrice de sceau*, et ne doit pas être appelée un sceau. Cette matrice, pressée sur un corps moins dur qu'elle, forme dans son creux un relief, et, qu'il soit en métal ou en cire, ce relief, qui est une empreinte originale de la matrice de sceau, se nommera le *sceau*; si ensuite ce sceau est surmoulé, le moule qu'on en prend sert à multiplier des copies en cire, en plâtre, en soufre, et chacune de ces copies n'est pas un sceau, c'est une *empreinte de sceau;* de là trois expressions :

Matrice de sceau : le morceau de métal, gravé en creux, qui sert à imprimer le sceau au bas de l'acte;

Sceau : l'empreinte originale en cire ou en métal de la matrice de sceau;

Empreinte de sceau : un surmoulage et une copie du sceau original.

Il est essentiel de ne pas dévier de cette convention, dont je ne me dissimule pas l'arbitraire, car autrement la confusion s'introduirait dans nos dissertations, et M. Douët-d'Arcq, dans la notice qui va suivre, s'y est conformé.

Cherchons maintenant pourquoi cette application du moulage aux sceaux ne fut pas faite plus tôt et pourquoi elle se fit alors. J'ai dit les raisons qui rendaient autrefois l'accès des archives si difficile et qui écartaient des esprits l'idée de s'attaquer à des sceaux dont le rôle important pouvait être compromis par les altérations qu'un moulage inhabile aurait apportées à leur intégrité; mais lorsque les archives furent devenues des collections historiques, ouvertes à l'étude avec presque autant de libéralité que des bibliothèques, ces préoccupations furent moins vives, et le garde général des Archives aurait autorisé le moulage des sceaux confiés à sa responsabilité, s'il eût été assuré que l'opération fût sans danger. Ceci me conduit à examiner le procédé du moulage qui, dans des mains inexpérimentées, détruit l'ori-

ginal et donne de mauvaises copies, tandis qu'habilement exécuté il assure, non-seulement la reproduction indéfinie d'un sceau que huit siècles ont rendu friable et prêt à se dissoudre, mais permet d'offrir une excellente copie à l'étude et de préserver l'original en ne le déplaçant plus.

Le moulage a suivi dans ses différentes applications une voie continue de progrès. Ce n'est pas une invention moderne, loin de là. De tous les procédés industriels connus de l'antiquité, c'est certainement le plus ancien, puisqu'il est le berceau de la poterie et de la fonte. Il a été dès lors, pour les arts plastiques, ce que l'impression et l'imprimerie sont devenues, quarante siècles plus tard, pour les arts graphiques : un reproducteur, un moyen rapide de multiplier en matières diverses et à bon marché les créations du génie. L'architecture fut la première à en profiter par l'emploi de frises, acrotères, antefixes et autres détails d'ornementation moulés en terre et rendus inaltérables par la cuisson. La statuaire lui dut de pouvoir reproduire, par la fonte de métal, par la terre, le plâtre et la cire, toutes ses créations, depuis les plus grandes jusqu'aux plus petites, depuis les images sacrées jusqu'aux bouffonneries et aux poupées des enfants; la glyptique s'en servit avec succès pour multiplier ses intailles les plus fines, ses camées les plus précieux en verre coloré.

Je ne vois pas un procédé d'estampage et de moulage que les anciens n'aient mis en pratique, et le plâtre (1), la matière la mieux appropriée à cet usage, était employé dès la plus haute antiquité. Les Égyptiens s'en servaient pour l'immense fabrication de leurs caisses de momies (2), les Grecs pour tous les moulages (3), y compris celui de la nature vivante (4), les Romains pour la statuaire de parade et de solennités publiques (5).

(1) Le plâtre employé au moulage, γύψος πρὸς ἀπομάγματα, *gypsus*, *gesso*, a dû, dans la pratique, suivre la terre glaise et les mastics, qui ne demandent pas de préparation. Il y a à résoudre une série de difficultés avant d'obtenir le plâtre par la cuisson, se détrempant dans l'eau et prêt à reprendre sa solidité.

(2) Hérodote, I, 3; XXIV, 7.

(3) Pausanias, I, 40. — Theophrast. *De Lapid.* § 67.

(4) Lysistrate, frère de Lysippe, acquit la réputation d'avoir le premier moulé sur la nature : « Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium « expressit, ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus. » (Pline, *Hist. nat.*, XXIV, 44.)

(5) Ce n'est point ici le lieu d'approfondir ce sujet et encore moins de faire

L'autorité des écrivains de l'antiquité ne laisse aucun doute sur tous ces faits, et il nous est parvenu, pour les attester, d'innombrables caisses de momies égyptiennes, quelques sculptures grecques moulées en plâtre, et les productions si variées de la céramique; mais il nous manque un témoignage qui permette d'affirmer que la statue moulée en plâtre ait figuré dans la classe d'étude où la jeunesse apprenait à dessiner, qu'elle ait servi dans l'atelier de l'artiste comme modèle et qu'on en ait fait des collections pour tenir lieu d'originaux; tout semble indiquer qu'on étudiait d'après les chefs-d'œuvre répandus partout sous le beau ciel de la Grèce, que les artistes travaillaient uniquement d'après nature, et que le marbre n'était pas assez cher, les artistes reproducteurs assez exigeants pour qu'on ne préférât pas des répétitions en marbre à un moulage en plâtre.

La blancheur de cette matière et sa porosité, qui empêchaient de l'animer par la couleur, firent chercher une substance qui se prêtât mieux à l'imitation de la nature. Aux grandes époques de l'art, l'ambition de l'artiste a été de rivaliser avec la création divine, et le moulage pris sur la face humaine, reproduit par la cire, dont la transparence acquiert toutes les nuances du teint, séduisit l'antiquité; or comment contester à ces œuvres une exquise perfection quand nous savons qu'elles ont fait l'admiration d'hommes doués d'un goût parfait et entourés des chefs-d'œuvre de la statuaire? Les Romains, moins délicats que les Grecs, donnèrent à leurs procédés des applications nouvelles. Ils employèrent le moulage à la cire pour rendre plus saisissant à l'imagination l'un de leurs plus touchants usages. Dans la salle d'entrée de leurs maisons, dans l'*atrium* (1), se tenaient, presque vivantes, les statues de leurs ancêtres, *imagines majorum* (2), moulées en cire sur le mort, coloriées d'après nature et habillées des propres vêtements du défunt. Les nobles sentiments qu'excita cet usage, réservé aux familles patriciennes qui avaient exercé les grandes charges, sont un garant certain du caractère élevé et sérieux dont l'art avait empreint ces productions. Mais, à la longue,

parade d'érudition. Lessing, Quatremère de Quincy, Welcker, Clarac, O. Müller, Hirt, W. A. Becker ont réuni et commenté tous les textes.

(1) Vitruve, VI, 5.

(2) Polybe, VI, 53; Pline, XXXV, 2, 2; Senèque, III, 28; Ovide, *Fasti*, I, 591; et surtout la dissertation d'Eichstædt, *De imaginibus Romanorum*, de 1806. Ce consciencieux travail a épuisé la matière au point de vue de l'érudition.

des images de ce genre vieillissent et enlaidissent ; de générations en générations, elles s'étaient multipliées et elles avaient fini par encombrer la maison ; le droit d'en avoir s'étendit à des plébéiens qui ne comptaient pas d'ancêtres, et il se trouva que, des familles venant à s'éteindre, leurs maisons furent vendues avec les images de cire, à la charge, par les nouveaux propriétaires, de les garder. Or Dieu sait le soin qu'on eut de cette vieille défroque ! aussi périrent-elles, et moins encore dans l'abandon et la poussière que sous le coup du ridicule (1).

Le grand bouleversement du monde antique pouvait faire perdre quelques procédés applicables au luxe ; mais le moulage, qui est la base de la poterie, faisait cortége aux premiers besoins de l'homme, et il traversa la barbarie. Dans tout le moyen âge, nous le voyons se développant comme procédé industriel, comme auxiliaire de la fonte et même dans une application qui ne manque pas d'analogie avec le culte des ancêtres : dans ces représentations fidèles du mort, qui paraissait sur son lit de parade et à ses funérailles, le visage et les mains moulés sur nature en cire colorée, revêtu de ses costumes et armures. Cet usage se maintint pendant plusieurs siècles, et il ne fut pas sans influence sur les progrès de la sculpture iconographique. A partir du XIIe siècle, nous voyons sur les tombeaux s'étendre des statues d'une telle réalité d'expression, de modèle, de vérité, qu'on ne peut les considérer comme des œuvres d'imagination, et qu'il faut supposer que la représentation du mort, moulée sur nature et conservée religieusement après la cérémonie funèbre, est devenue un programme imposé d'autorité, et fidèlement suivi (2).

La grande époque de la Renaissance trouva le moulage ainsi pratiqué, ainsi utilisé ; mais ce qui jusqu'alors avait eu son application industrielle ou spéciale passa dans le domaine de l'art, d'abord à l'usage exclusif des artistes, plus tard à l'usage et pour l'agrément de tout le monde. Dans cette marche progressive, l'Italie devança les autres pays, et l'espèce de monopole que les Italiens ont encore aujourd'hui dans cette industrie, peut s'expliquer par

(1) Juvénal et Martial ont rempli leurs satires de traits dirigés contre cet usage. Ils l'assiégèrent avec d'autant plus de succès qu'il était déjà démantelé par le temps.

(2) J'ai parlé ailleurs de ce moulage et de ces représentations, exécutés toujours par les plus grands artistes, peintres ou sculpteurs, le plus souvent peintres et sculpteurs à la fois. A la cour, le peintre en titre d'office était chargé de ce soin.

cette succession traditionnelle (1). Les maçons du pays de Côme émigraient à une époque reculée (2), dès le commencement du XIVe siècle ; la famille della Robbia livrait ses belles créations au moulage en terre ; l'orfévre graveur Masso Finiguerra, en 1452, prenait des empreintes en soufre de ses nielles délicats pour suivre les progrès de son travail et en garder le souvenir ; c'est à titre de mouleur de stuc pour la décoration intérieure que le Primatice fonda sa réputation à Mantoue ; c'est pour appliquer ce mode décoratif en France qu'il fut appelé à Fontainebleau, et, lorsque en 1540 François Ier le renvoya en Italie, ce fut pour exécuter ces beaux moulages sur l'antique qui eurent une influence si heureuse, en notre pays, sur les progrès de la fonte. Vasari, vivant au milieu de la pratique du moulage, arrivée à cette perfection, fait honneur à Andrea Verrocchio d'avoir eu le premier, vers 1470, l'idée de mouler la nature vivante. Oubliait-il ce qui avait été fait en ce genre avant l'artiste auquel il tend à en reporter la gloire, ou bien voulait-il vanter seulement une nouvelle préparation du plâtre, quelque tour de main, et, par-dessus tout, son habileté (3) ? Quoi qu'il en soit, le moulage avait pris dès lors son entier développement par ses applications variées (4),

(1) L'article 14 des statuts de l'Académie de Saint-Luc de Paris, en 1723, porte : « Défenses sont faites, sous les mêmes peines, à tous Savoyards et autres sans qualité, de vendre aucun ouvrage de peinture et sculpture. » Cela se rattachait aussi aux moulages en plâtre.

(2) Voir Du Cange, au mot *Comacinus*.

(3) « Si dilettò assai Andrea di formare di gesso da far presa, cioè di quello che si « fa d' una pietra dolce la quale si cava in quel di Volterra e di Siena, ed in altri « molti luoghi d' Italia ; la quale pietra, cotta al fuoco, e poi pesta e con l' aqua « tiepida impastata, diviene tenera di sorte che se ne fa quello che altri vuole ; e « dopo rassoda insieme ed indurisce in modo che vi si può dentro gettar figure « intere. Andrea, dunque, usò di formare con forme così fatte le cose naturali, per « poterle con più comodità tenere innanzi e imitarle ; cioè mani, piedi, ginocchia, « gambe, braccia e torsi. Dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro « che morivano, con poca spesa ; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cam- « mini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali « che paiono vivi. E da detto tempo in quà si è seguitato a seguire il detto uso, che « a noi è stato di gran comodità per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle « storie del Palazzo del Duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo « obbligo alla virtù d' Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso. » (*Le Vite, ecc.* V, 151, éd. Le Monnier.)

(4) Il avait même été poussé jusqu'à ses abus. Un arrêt du conseil du roi, du 21 juillet 1676, s'oppose aux empiétements du moulage. Il suffira d'en citer le

et il ne resterait plus qu'à discerner quelle part il eut en Italie, au XVI[e] siècle, dans l'étude de l'art. En France, c'est au milieu du XVII[e], dans la reprise générale et un peu factice de l'enseignement du dessin (1) par les académies de peinture et les écoles gratuites, que l'étude d'après la bosse (la façon de dire date elle-même de ce temps) (2) prit toute son extension.

L'étude de la glyptique antique profita en même temps des progrès du moulage en reproduisant les intailles et les camées, que leurs prix élevés mettaient loin de la portée des amateurs, que leur grande valeur rendait même d'une communication difficile ou très-restreinte. Les anciens déjà s'étaient aidés du verre pour multiplier les productions de leurs meilleurs graveurs; on

début : « Le Roi ayant esté informé que quelques-uns des maistres sculpteurs de la ville de Paris entreprennent de faire mouler et contrefaire ceux des sculpteurs de l'Académie royale, et par leur ignorance en corrompre la beauté..... »

(1) On ne voit pas d'une manière bien claire, dans le long enfantement de l'Académie royale de peinture à Paris (1638-1662) et de ses succursales en province (1676), qu'on se soit occupé de rassembler des moulages en plâtre comme moyen d'instruction. Il n'est question dans les statuts, si souvent renouvelés, que du *modèle qui sera mis en attitude par l'ancien* (1652) et de *la défense expresse de poser le modèle ailleurs qu'à l'Académie* (1654-1662). Dans l'emploi des fonds alloués par le roi et dans les arrangements pris par les architectes pour disposer les logements successifs de cette Académie, un peu nomade à sa naissance, il n'est pas fait mention de fragments d'architecture ou de morceaux de sculpture moulés en plâtre et servant aux élèves en même temps que le modèle vivant. L'étude d'après la bosse en plâtre était-elle réservée aux écoles de dessin et aux ateliers où l'on recevait des élèves? Je l'ignore, mais il faudrait en ramener l'usage beaucoup plus près de nous, si l'on suivait l'opinion de R. E. Raspe. Cet amateur, qui écrivait à Édimbourg l'introduction du catalogue des empreintes de Jacques Tassie, qu'il date du 16 avril 1790, croit que, sous l'influence du comte de Caylus et de l'abbé Winckelmann, une ardeur nouvelle se déclara pour l'acquisition des statues antiques : « Mais comme le prix des originaux en marbre excède les facultés des fortunes particulières, on en multiplia les plâtres, de manière qu'il est peu de pays et d'académies en Europe qui n'en soient aujourd'hui pourvus. On alla jusqu'à essayer, à Manheim, de former en plâtre une espèce de collection générale de sculpture ancienne et moderne; tentative qui a presque été mise complétement à exécution par feu l'abbé Farfetti, dans sa belle maison de campagne de Scala, près Venise. » (Introduction, page 57.)

(2) *Faire un ouvrage en ronde-bosse; — les médecins relèvent en bosse les cimetières*, étaient des locutions admises, alors que *dessiner d'après la bosse* n'avait pas encore été consacré par le Dictionnaire de l'Académie. A. Furetière l'introduisit dans le sien en 1690. *On dit aussi, en peinture, travailler d'après la bosse, pour dire: copier* ou *dessiner une figure en relief.* L'Académie resta sourde en 1762, elle ne céda qu'en 1799.

réinventa le même procédé à la cour des Médicis pour satisfaire aux mêmes goûts. Homberg et Clachant, deux siècles plus tard, introduisirent, à l'instigation du Régent, de nouveaux perfectionnements dans cette industrie si chère aux amateurs, et dès lors le verre, le soufre et le plâtre furent employés pour satisfaire à tous les goûts, je dirai mieux, à toutes les bourses, sous la direction du baron de Stosch, de Winckelmann, de Raspe, par des mouleurs ingénieux tels que Christian Dehn (1), Lippert (2) et Tassie (3). L'utilité de ces reproductions, leur bon marché, leur immense débit, encouragèrent Mionnet, à la fin du dernier siècle, et au début de sa carrière, à chercher dans le moulage des médailles une ressource pour vivre et des facilités pour propager le goût d'une étude à laquelle il se vouait tout entier. Quatorze cent soixante-treize médailles grecques et romaines (4), moulées sur les meilleurs types et reproduites en plâtre ou en soufre, furent offertes par lui au public à des prix qui les mettaient, comme les empreintes des pierres gravées, à la portée des amateurs les moins favorisés de la fortune.

Le moulage reçut encore une nouvelle application au commencement de ce siècle et, pour ainsi dire, de nos jours. Après la Révolution, la dispersion des objets d'art qui ornaient les châteaux des émigrés, les hôtels des condamnés, les trésors des églises, introduisit une sorte de démocratie dans la classe des collectionneurs, jusqu'alors privilégiée. Le goût des collections

(1) C. Dehn était établi à Rome; sa collection se montait à deux mille cinq cents empreintes; l'abbé Dolce en a publié la description en italien.

(2) Lippert, de Dresde, a mis successivement en vente quatre séries, les trois premières de mille empreintes chacune; la dernière, de deux mille empreintes, est un choix fait dans les trois autres. Christ, Heyne et Lippert lui-même en ont donné des descriptions.

(3) R. E. Raspe s'étend longuement sur les travaux de ce mouleur dans le *Catalogue raisonné de la collection d'empreintes de James Tassie;* Londres, in-4°, 1791.

(4) *Catalogue d'une collection d'empreintes en soufre de médailles grecques et romaines;* Paris, in-8°; an VIII (1800). « L'idée de fabriquer des empreintes de cette nature, disait l'auteur dans sa préface, n'a pas échappé à beaucoup d'amateurs, et plusieurs en ont fait avec succès ; mais ils n'ont pas été à portée de donner à ces collections l'étendue nécessaire pour être à la fois utiles et agréables. L'auteur de celle-ci espère lui donner l'extension qu'elle doit avoir pour en faire la base d'une étude suivie, et le public reconnaîtra les avantages qu'on en peut retirer. — — Cette collection pourra par la suite monter de dix à douze mille. »

s'étendit avec les moyens d'en former de nouvelles; en changeant de mains elles se multiplièrent, en même temps que la création des musées publics et l'accumulation des chefs-d'œuvre de l'art recueillis dans toute l'Europe, ouvrant un champ nouveau aux études, faisait renaître un véritable enthousiasme, auquel prit part un public tous les jours plus nombreux. Mais le goût se propageant plus rapidement que les dons de la fortune, les occasions d'acquérir devenant elles-mêmes plus rares après la grande tourmente, et les prix de chaque objet d'art augmentant outre mesure, on eut recours à la reproduction des chefs-d'œuvre par la fonte. Denon, au Louvre; Alexandre Lenoir, au musée des Petits-Augustins, furent les promoteurs de ce moyen facile de satisfaire les amateurs et de propager les saines notions du beau. Ils livrèrent libéralement au moulage tout ce qui s'y prêtait, et les amateurs s'empressèrent de demander à La Fontaine et à Crozatier, deux fondeurs excellents, de reproduire en bronze ces petits monuments. C'était presque de la contrefaçon, et de la mauvaise. Il se trouva des gens plus délicats qui s'aperçurent que les reproductions en métal perdaient la pureté et la finesse du moule sous l'action toujours inhabile de la lime qui répare une fonte incomplète, et que le plâtre, au contraire, dont on respectait même les coutures apparentes au sortir du moule, était la reproduction complète et naïve des originaux; le plâtre, qui, au moyen du procédé à la gélatine inventé par Hipp. Vincent, pouvait s'appliquer à tout et jusqu'aux monuments les plus fins de l'ivoire et du bois.

Pourquoi, dès lors, n'étendit-on pas ce moulage si perfectionné à la reproduction des sceaux qui semblait devoir compléter cet ensemble d'efforts et de tentatives? Cela tient à plusieurs raisons; je dirai les trois principales. En premier lieu, les paléographes, fort peu artistes de leur nature, connaissaient seuls les trésors renfermés dans les archives, tandis que la plupart des amateurs ignoraient que l'art fût entré dans ces poudreux dépôts de vieux parchemins. En second lieu, le style gothique de ces sceaux les classait, parmi les productions de l'enfance de l'art, dans le domaine particulier de l'archéologie. Il est difficile, de nos jours, d'admettre l'existence de semblables préventions : le triste privilége de l'âge permet d'affirmer qu'elles ont existé et que, dans le violent courant des prédilections classiques et du retour décidé

vers l'antique, elles ont aveuglé de vrais connaisseurs sur les beautés de l'art du moyen âge. En troisième lieu, le moulage appliqué avec succès aux statues de marbre et de bronze, aux intailles, aux camées et aux médailles, aux petits monuments sculptés en ivoire et en bois, n'avait rencontré que des matières lisses et résistantes; il allait se trouver en face d'une composition de cire et de résine, substance délicate, cassante et rendue rugueuse ou friable par une action destructive de sept ou huit siècles. Voyons comment il domina ces difficultés

C'est ici le moment de dire, en quelques mots, quels sont les procédés employés aux Archives de l'Empire pour obtenir un bon moule de sceau sans porter la moindre atteinte à l'original.

Il y a deux opérations distinctes dans le moulage des sceaux: 1° le moule, qui se fait sur le sceau, l'attaque directement et peut le compromettre, qui, par conséquent, exige des précautions infinies et ne doit être confié qu'à un archiviste, artiste mouleur à la fois; 2° l'empreinte, qui s'obtient dans le moule et ne peut endommager que le moule ; c'est le travail de tout ouvrier soigneux.

Le moulage d'un sceau n'est jamais, à vrai dire, qu'un estampage. La matrice d'un sceau étant gravée de manière à donner des épreuves en relief, ce relief, qui est le sceau, est nécessairement de dépouille; seulement la cire, en s'affaissant sous la pression des parchemins entassés dans les cartons ou trop serrés dans les liasses, forme parfois des dessous ou des noirs, et le mouleur doit avoir soin de les remplir en mastic avant de faire son opération.

Ce moule peut s'obtenir de toute matière molle qui, par la pression ou le coulage, reçoit en creux les formes du relief, et par le refroidissement prend assez de consistance pour les conserver. On emploie, dans le procédé par pression, la terre glaise humide, la mie de pain pétrie, le mastic de vitrier frais, la gutta-percha amollie; dans le procédé de coulage, le plâtre et la gélatine. Toute opération par pression, quelque douce qu'elle soit, doit être prohibée; c'est la ruine du sceau; le coulage seul est sans danger dans des mains habiles. Le moulage à la gélatine sera réservé pour les cas de grande maladie; tel sceau ne peut même supporter le plâtre, il faut lui appliquer la gélatine, mais c'est l'exception; le plâtre de Paris coulé sur le sceau, après un

nettoyage attentif fait au blaireau, est l'unique procédé à recommander. Il ménage le sceau, il donne des moules qui, au moyen de l'huile grasse, deviennent impérissables et produisent indéfiniment de bonnes épreuves.

Les empreintes se tirent dans les moules en plusieurs matières; on en fait en plâtre, en soufre, en gutta-percha, en galvanoplastie. Le plâtre devient friable; la gutta-percha, subissant les influences de la température, gode au froid et fond par un temps chaud; la galvanoplastie est coûteuse, et le métal rend mal la sculpture du sceau, dont il n'exprime ni la molle souplesse, ni la coloration harmonieuse; il n'y a de bon que les empreintes en soufre teintées de la nuance de l'original et doublées en plâtre.

Trente années d'essais, d'expérience et de pratique journalière, assistés par les soins respectueux d'une piété filiale, ont eu pour résultat de simplifier les moyens en élaguant les procédés insuffisants et dangereux; elles donnent quelque poids au recommandations qui partent des Archives.

Sans une nécessité administrative, il est possible que le moulage des sceaux eût encore tardé à se produire; mais, en 1832, M. le comte de Sussy, président de la commission des médailles et conservateur du musée monétaire à la Monnaie royale, pensa qu'il pouvait compléter la série chronologique des monnaies par des empreintes de sceaux, et il demanda au garde général des Archives du royaume que M. Dubois, graveur de la Monnaie, fût autorisé à mouler aux Archives quelques sceaux royaux. Cette autorisation, libéralement accordée par M. Daunou, eut des conséquences fâcheuses. Le graveur de la Monnaie ne voyait que son but : obtenir de bonnes empreintes; quant au respect des originaux, il s'en préoccupait si peu, que les documents sur lesquels il s'est exercé portent une triste trace de son passage. Des sceaux ont été brisés, d'autres ont laissé dans les moules toutes les finesses de leurs parties saillantes; il est même des contre-sceaux auxquels on a enlevé les rebords avec un couteau pour rendre le moulage possible ou plus facile : preuve précoce des précautions que tous les archivistes doivent exiger dans cette opération délicate. L'idée de M. de Sussy eut donc pour les Archives des effets regrettables; elle ne pouvait avoir pour la Monnaie que des résultats médiocres. En effet c'était une erreur, au point de vue de l'art, de remplir les lacunes d'une suite moné-

taire par des moulages de sceaux. Il n'y a d'autre analogie entre une monnaie et un sceau que le procédé de gravure qui produit l'un et l'autre; d'ailleurs tout est différent et même contraire; je sais bien que, pour faire disparaître le contraste que présentaient à l'œil la monnaie de métal et l'empreinte de plâtre, on coula du métal dans les moules et qu'on fit des empreintes de sceaux en bronze; mais ce ne fut qu'un contre-sens de plus.

En 1833, M. Depaulis, l'habile graveur de médailles, tira un meilleur parti du moulage appliqué aux sceaux; il conçut le projet de compléter le musée de plâtres de l'école des Beaux-Arts par une collection d'empreintes de sceaux. C'était comprendre en homme de goût la beauté de ces monuments, c'était signaler pratiquement les ressources que les sculpteurs et les graveurs, que les artistes en général peuvent tirer de l'étude des sceaux. A ce point de vue, il ne se préoccupait ni de l'histoire ni de la chronologie, il recherchait uniquement la beauté, le caractère, le style, et c'est d'après ces indications très-sommaires, qu'autorisés par le garde général des Archives, MM. Saulnier et Monteil fils, qui seuls pénétraient dans les Archives, s'empressèrent de recueillir dans les cartons du Trésor des chartes un choix d'environ mille sceaux, que M. Depaulis moula lui-même délicatement et sans porter atteinte à la beauté des originaux (1).

MM. Dubois et Depaulis donnèrent aux Archives de l'Empire cinquante-six empreintes en reconnaissance des facilités qu'ils y avaient rencontrées.

A la même époque, M. John Doubleday, marchand de médailles (2), vint à Paris pour compléter une collection d'empreintes de sceaux formée en Angleterre; il n'avait ni plan ni méthode : il faisait ce commerce, et le sceau de tout personnage dont la célébrité avait traversé la Manche était pour lui de bonne

(1) M. Depaulis compléta sa collection dans quelques archives départementales, et il l'offrit au ministre de l'intérieur pour être exposée à l'école des Beaux-Arts. C'est seulement en 1846 qu'un local fut aménagé au premier étage du nouveau bâtiment pour disposer cette collection d'environ quatorze cents empreintes. Elle n'est pas encore publique; le visiteur demande l'autorisation de la voir, et il y est conduit par un gardien.

(2) Il était aussi graveur, mais il s'intitulait, au revers des empreintes qu'il vendait : « J. Doubleday, dealer in casts of old seal, greek coins, 32, Little Russell « street, London. »

prise, son débit étant assuré. Pour garantie de son habileté, il montrait des empreintes de sa façon, et pour obtenir la permission de mouler les sceaux originaux des Archives du royaume, il offrit à M. Daunou de lui laisser une empreinte de chacun des sceaux dont il prendrait le moule. Le garde général accepta la proposition et autorisa M. A. Lallemand, commis d'ordre, à chercher dans les archives ce qui répondait aux désirs de M. Doubleday. Tout ce qui a marqué dans l'histoire a eu, avec la cour de France, des relations qui ont laissé leurs traces dans le Grand dépôt central des Archives; aussi le choix des célébrités était si facile qu'après quelques semaines M. Doubleday emportait en Angleterre les moules de seize cent quatorze sceaux et de trois cent quatre-vingt-sept contre-sceaux, dont il laissait les empreintes aux Archives; il faisait mieux : il dotait l'administration d'un bon mouleur dans la personne de son commis d'ordre, qu'il avait initié à tous les secrets du métier. Ajoutons que, pour montrer sa reconnaissance et en même temps pour donner en France de la publicité à son industrie et à ses produits, il fit don aux Archives d'une collection d'empreintes de trente-sept grands sceaux et de trente-cinq contre-sceaux des rois d'Angleterre.

Quoique stimulé par ces diverses tentatives et par une sorte de courant qui proclamait dans le monde savant l'utilité d'une collection d'empreintes de sceaux, M. Daunou resta sourd, ou du moins ne prit pas l'initiative. Il lui semblait peut-être que son grand âge ne lui permettait pas de commencer une entreprise aussi considérable, que les services rendus l'autorisaient à réserver ce soin à d'autres; il laissa faire, il ne prit pas de décision, et la collection s'augmentait faiblement, sans suite ni direction.

En 1840, M. Letronne lui succéda. Une idée aussi simple, aussi féconde, aurait frappé un esprit moins ouvert aux entreprises nouvelles, et celle-ci convenait à l'archéologue illustre auquel il tardait de faire ses preuves d'archiviste, pour renouveler dans le grand établissement confié à sa garde une activité salutaire. Dès 1842, il décida la continuation de l'œuvre à peine ébauchée par M. Daunou. Il avait les monuments de la sigillographie dans les Archives (1), et sous la main l'homme capable

(1) Les Archives de l'Empire possèdent dix sceaux d'or, un sceau d'argent, objet plus rare que les sceaux d'or, deux mille cinquante bulles ou sceaux de plomb, et cinquante mille sceaux de cire, encore plaqués sur les actes ou appendus par des attaches. Nous n'avons point de sceaux en bronze; mais quand, pour la

d'en prendre les empreintes avec la respectueuse passion qu'une opération de ce genre exige. M. Lallemand accepta avec bonheur cette mission; mais il ne se contenta pas de l'expérience acquise près du mouleur anglais, il demanda aux gens du métier les perfectionnements les plus récents trouvés en France. M. Deschamps, sculpteur, et M. Arnoux, mouleur, l'initièrent à plusieurs procédés nouveaux, qui, combinés avec ce qu'il savait, et mieux encore avec un esprit inventif qui progresse en avançant, en firent un excellent mouleur (1). Il se mit à l'œuvre (2); mais il fallut reconnaître, avec l'accroissement de la collection, qu'une direction scientifique devenait nécessaire. M. Natalis de Wailly, chef de la section administrative, fut préposé pour apporter à la

facilité des études, les collections de l'État se fondront en grandes spécialités, la Bibliothèque impériale versera aux Archives de l'Empire les sceaux en bronze de l'empereur Frédéric Barberousse et de Louis de Bavière, ainsi que le sceau d'or de Louis XII et une collection de trois cent soixante-seize matrices de sceaux. — Consulter, sur cette grave question de la répartition des collections publiques en spécialités, le rapport si remarquable de M. Ravaisson. Paris, 1861, un volume.

(1) M. Auguste Lallemand commença ce moulage le 15 avril 1842, à forfait et avec autorisation de faire le commerce des empreintes, ce qui était une fâcheuse organisation. Il suffit pendant sept ans, seul et en dehors du temps consacré à ses fonctions, à la recherche des sceaux, à leur choix, à leur moulage. Les séries L, M et S des Archives, composées de plus de six mille cartons, furent explorées par lui pièce à pièce, et il atteignit dans le moulage une finesse telle, qu'il put reproduire en plâtre les estampages des inscriptions et les filigranes du papier. Il eut un mérite plus grand, celui dont j'ai fait une condition dans la continuation du moulage tant aux Archives de l'Empire que dans les archives départementales; il professa toujours un amour et un respect pour les sceaux originaux qui dépassa de beaucoup la passion qu'il avait de bien réussir dans son moulage. Voici comment un homme compétent parlait de lui en 1846 : « Un amateur n'est pas plus passionné pour sa suite de gravures ou de médailles que M. Lallemand ne l'est pour la collection confiée à ses soins. Aucune considération ne l'arrête. Quand il trouve un exemplaire meilleur, il renonce au moule qui souvent lui a donné tant de peine, et il en fait un nouveau qu'il n'hésitera point à remplacer encore si le hasard vient lui offrir le lendemain la possibilité d'avoir quelque chose de plus parfait. Tant de zèle, de dévouement a été récompensé par l'estime de ses chefs; je me plais à y joindre ces premières lignes de publicité, elles sont une justice. » (E. Cartier, *Revue archéologique*, t. III, p. 676.)

(2) Pendant que le travail était en train, en août 1843, M. Shon, qui prétendait avoir un procédé pour rendre ses épreuves en plâtre plus dures que de la pierre, fut autorisé à faire des essais aux Archives; mais il rencontra, dans son procédé même, des difficultés qui l'obligèrent à y renoncer.

continuation de l'œuvre un ordre et une méthode indispensables (1).

A la fin de la première année, on avait fait choix de mille quatre cents sceaux dont on prit les moules, dont on tira les empreintes. La marche du travail se continua les années suivantes avec une telle régularité, une si belle ardeur, qu'en 1848 la collection comptait cinq mille six cent quarante-cinq empreintes de sceaux, et deux mille sept cent cinquante-sept empreintes de contre-sceaux (2).

Avant d'avoir atteint ce résultat, et dans le zèle qu'inspire toute innovation, M. Letronne voulait faire une exposition, non pas de la collection d'empreintes tout entière, mais d'un premier cadre qui servirait de modèle à d'autres cadres, et dans lequel on disposa d'un côté la série des rois et reines de France (3), de

(1) « Dans l'origine, écrit M. de Wailly, le moulage se faisait par ordre de cartons; c'est ainsi qu'on a procédé pour les séries L, M et S, et il en résultait un double inconvénient. On commençait toutes les séries de sceaux sans en terminer aucune, et l'on risquait de mouler des types moins bien conservés que d'autres qui pouvaient exister dans les cartons suivants. Il a donc paru nécessaire de changer de méthode et d'inscrire sur des fiches mobiles tous les sceaux qui n'avaient pas encore été vérifiés. Ce travail une fois terminé, il est devenu possible de compléter une série et de choisir, entre différents types, celui qui était dans le meilleur état de conservation.

« Mais ce travail était lui-même très-compliqué, car les 50,000 sceaux des Archives sont disséminés dans près de 10,000 cartons ou liasses, et les recherches, les examens, les comparaisons, les vérifications, tout devient difficile. » (Rapport du 25 avril 1849.)

(2) M. Lallemand exécuta en 1843 1,400 empreintes.

—	—	—	1844	900	*idem.*
—	—	—	1845	900	*idem.*
—	—	—	1846	600	*idem.*
—	—	—	1847	600	*idem.*

Cette même année, croyant que la collection dépasserait à peine dix mille empreintes, on en apercevait déjà le terme. (*Revue archéologique*, tome IV, p. 604, note 1.)

(3) La série royale formait un ensemble de cent quatre-vingt-huit sceaux et cent neuf contre-sceaux, et elle n'était pas complète en 1843. M. N. de Wailly fit un appel, dans la Bibliothèque de l'École des chartes (t. IV, liv. v, p. 476; mai et juin 1843) *aux personnes qui auraient entre les mains quelques sceaux de rois ou de reines de France, afin qu'elles enrichissent par des échanges à la fois leur collection et celle des archives du royaume.* Pour faciliter cette sorte de collaboration publique, il donnait une liste des empreintes que les Archives étaient parvenues à réunir jusqu'alors tant d'après leurs sceaux originaux que d'après ceux de la Bibliothèque royale et de la collection particulière du Trésor de Numismatique.

l'autre, les villes et communes. Le cadre était mal conçu, d'une construction pesante, d'un aspect peu satisfaisant, et n'était guère mieux combiné pour exposer les sceaux que pour les étudier. En juillet 1844, on fut admis à entrer aux Archives pour voir cette première tentative d'un musée sigillographique (1), dont l'idée, renfermée dans la création même de la collection d'empreintes, méritait un développement plus étendu.

En succédant à M. Letronne, en 1849, M. de Chabrier eut à cœur de continuer cette collection, que le public studieux appelait de ses vœux (2). Il en comprenait tout l'intérêt. Voulant lui donner un nouvel essor, il la rattacha à la section historique, à laquelle elle appartient naturellement, sous la direction de deux archivistes aussi capables que compétents, MM. Douët-d'Arcq et Boutaric, et, pour continuer le moulage, il fit entrer aux Archives M. Demay, sculpteur de talent, homme instruit, qui dut travailler, pour le compte de l'administration, dans un atelier consacré à cet usage, et sans avoir la permission de faire le commerce des empreintes.

(1) *Le Moniteur* répéta, le 1er juillet 1844, un article de *la Presse*, qui était une invitation au public à visiter ce commencement de collection : « On peut voir en ce moment aux Archives du royaume la plus importante collection qui existe de sceaux des Rois, Reines et Régents de France. Les empreintes ont été prises en soufre sur les originaux, et s'élèvent au nombre de trois cent cinquante-deux. On s'occupe de poursuivre cet intéressant travail pour les sceaux des communes et ceux des grands seigneurs féodaux. » Cette publicité, donnée à un procédé de moulage mis en pratique sur une grande échelle, éveilla l'attention et provoqua mille essais. On lit dans les Annales archéologiques de Didron, de l'année 1848, p. 286 : « Sceaux luxembourgeois fac-similés en terre cuite diversement colorée par M. Gomand, membre correspondant de la Société des monuments historiques du grand-duché de Luxembourg. M. Gomand veut reproduire en une matière durable les fragiles sceaux en cire du Luxembourg. Il a fait un choix des soixante plus beaux qu'il connaisse. Quand cette série sera épuisée, il recommencera une série nouvelle. Nous avons sous les yeux un exemplaire de ces sceaux en terre cuite; c'est aussi fin et aussi durable que si c'était exécuté par la galvanoplastie ; chaque sceau est à 1 franc. »

(2) L'étude des sceaux faisait dès lors assez de progrès pour qu'une société se formât dans le but de les recueillir, d'en vendre des matrices et des empreintes, les unes et les autres surmoulées sur les originaux (*Revue archéol.* VII, p. 711), enfin avec la louable intention de publier un recueil destiné spécialement aux amateurs de sceaux. La société s'est fondée au mois de mai 1851, et son recueil, qui se compose déjà de quatre volumes, conservera une valeur par l'intérêt que présentent près de trois cents sceaux dessinés par son président, M. A. Forgeais, et qui auraient dû être gravés par de meilleurs artistes.

Tous se mirent à l'œuvre avec le zèle le plus louable. M. Demay recommença un certain nombre de moules imparfaits; puis il s'attacha particulièrement à reproduire des sceaux altérés, brisés, dont on avait ajourné le moulage (1). Non-seulement il triompha des opérations les plus délicates; mais son esprit ingénieux, développant des ressources nouvelles au milieu des obstacles renaissants, perfectionna l'art du moulage de manière à en faire un moyen de conservation de l'original, tandis que cette opéra-

(1) Le 2 juin 1852, M. Demay entra en fonctions et constatait l'état de la collection de la manière suivante : « Le nombre des sceaux exécutés jusqu'à cette époque s'élève à 8,392 (sceaux et contre-sceaux); quelques-uns en soufre, la plupart en plâtre. Ils témoignent presque tous de l'intégrité des types qu'ils reproduisent. Le choix de ces types a-t-il été fait méthodiquement, ou, par un heureux hasard, les sceaux les plus intacts représenteraient-ils les personnages les plus remarquables, les œuvres d'art les plus précieuses? Il n'en est pas ainsi. En choisissant ces types si variés, on s'est laissé déterminer avant tout par la bonne conservation du sceau, quelquefois par la facilité d'exécution, tandis que certains types, dignes de plus d'intérêt, mais dont la composition friable, ou incompatible avec les procédés ordinaires du moulage, rendait la reproduction plus longue ou plus difficile, ont été laissés de côté. Quelques-uns même, après un commencement d'exécution, ont été abandonnés. » Le 28 octobre 1854, M. Demay annonçait les nouveaux résultats obtenus; ils étaient considérables : « A partir du 2 juin 1852, il a été fait 5,661 moules, dont 5,324 sont prêts à fournir des épreuves; les 337 autres attendent d'être assez secs pour être passés à l'huile grasse et pouvoir compter avec les précédents. Ces 5,661 moules, considérés au point de vue de la difficulté du travail, se divisent en trois catégories : la première, comprenant les moins difficiles, se compose de 4,010; la deuxième, de 1,375, et la troisième, de 276. Qu'il me soit permis, ajoutait-il, de faire observer, à l'occasion des deux dernières catégories surtout, que j'ai hérité de la portion du travail la plus épineuse. Il a fallu souder beaucoup de fragments, rapprocher beaucoup de miettes pour reformer des sceaux qui tombaient en débris; il a fallu recourir ensuite à bien des expédients pour arriver à reproduire, sans les altérer, ces petits monuments, tous si intéressants, quelques-uns si précieux, et leur rendre, par le moulage, une existence indéfinie, employant tantôt la gélatine, tantôt les estampages en cire ou en terre, obligé quelquefois d'appliquer sur un original, incapable de résister à l'humidité du plâtre, une légère feuille d'étain, peu favorable sans doute au fini parfait de la reproduction, mais qui, du moins, la rend possible et ne lui ôte rien de sa fidélité. »

Le 15 mars 1856, il écrivait, à propos de cinq cent cinquante et un moules qu'il venait de livrer : « Leur exécution a présenté des difficultés que l'intérêt du sujet m'excitait souvent à surmonter; de ce nombre était le sceau du parlement anglais de Rouen pendant l'occupation, en 1432, sceau plaqué sur la charte même avec une quantité de cire insuffisante; de sorte que le parchemin est à nu en plusieurs endroits, qu'il isole ainsi la légende du corps du sceau et les lettres entre elles. Il

tion en avait été souvent le destructeur (1). M. Douët-d'Arcq, de son côté, procédait à une vérification générale. Il rapprocha les moules des sceaux originaux, s'assura que chaque moule avait son empreinte et sa fiche de renvoi aux documents. Ce travail difficile, qui produisit naturellement, avec des rectifications importantes (2), des découvertes précieuses fut achevé au mois

a fallu un estampage des plus légers pour conserver ce type. Le sceau de Robert de Willugby, lieutenant du roi d'Angleterre en Normandie, intéressant, puisque ce seigneur figure dans l'acte comme comte de Vendôme et de Beaumont-sur-Oise pendant l'occupation anglaise, a présenté des difficultés différentes; il a fallu rapprocher des miettes éparses et les réunir sur une queue de parchemin Le sceau de Boulogne-sur-Mer, en 1375, consistait en fragments isolés les uns des autres et flottants; il a fallu trouver leur place et les y fixer. Le grand sceau de la reine Claude, première femme de François I[er], était en ruine. »

(1) Dans son rapport du mois de juin 1854, M. Douët-d'Arcq faisait cette observation : « Je dois, Monsieur le directeur général, vous faire observer que, plus M. Demay avance dans son travail, plus il a de difficultés à surmonter; on ne s'en étonnera pas si l'on songe qu'avant que M. Demay eût été choisi par vous pour continuer le moulage de nos sceaux, on avait, à peu d'exceptions près, moulé les mieux conservés. Il en résulte que ce qui reste à mouler présente, principalement dans certaines parties, une sorte de *caput mortuum* qui exige de la part de M. Demay et beaucoup plus de soins et beaucoup plus de temps. C'est à ce point qu'usant du droit que m'a donné votre confiance en m'attachant à ce travail, je me vois quelquefois obligé de rejeter des types utiles, mais par trop détériorés. A la vérité, cela m'arrive rarement, car, si je consulte M. Demay sur l'impossibilté apparente de mouler un sceau de ce genre, son zèle et son talent n'y sont presque jamais arrêtés. Mais, comme je viens de le dire, c'est là pour lui un surcroît de peine et une dépense de temps considérable. »

(2) Je citerai quelques-unes de ces rectifications pour faire comprendre leur intérêt, pour faire excuser aussi l'erreur qui les rendait nécessaires.

On élimina de la série des rois vingt-quatre sceaux, les uns apocryphes, les autres appartenant à des dignités, à des juridictions, à des séries diverses.

Deux sceaux de la famille de Waurin avaient été rangés parmi ceux des sénéchaux de Flandre. La légende portait bien, *Senescalli Flandrie;* mais elle était précédée du mot *filii*, peu distinct, il est vrai. Ils ont dû être rejetés parmi les sceaux des seigneurs.

« Le sceau de la chambrerie de France était le scel aux causes du chambrier, qui avait une juridiction. Il a dû être placé aux sceaux des cours et tribunaux; de même pour les sceaux de la connétablie de France, juridiction connaissant des duels.

« Le sceau de Hugues de Montallays était placé parmi ceux des évêques de Saint-Brieuc. La table alphabétique des sceaux du Trésor des chartes a fait connaître que ce personnage était aussi chancelier de Bretagne. Le sceau en question n'étant pas un sceau épiscopal, mais un sceau privé portant des armoiries, a été rangé parmi ceux des chanceliers de Bretagne.

« Quand un grand officier a plusieurs sceaux, il arrive quelquefois que les uns se

de juillet 1856 (1); on procéda alors au classement de quinze mille cinq cent quarante-sept moules dans l'ordre hiérarchique des dignités, appliquant la chronologie aux charges, l'alphabet aux seigneurs, aux bourgeois et aux paysans. Cette opération accomplie, on allait s'occuper du numérotage, qui devait présenter une concordance parfaite entre les moules, les empreintes, les fiches et les documents.

Je trouvai, au mois de mars 1857, la collection parvenue à ce chiffre et le travail arrivé à ce point. Je prescrivis immédiatement de compléter la collection d'empreintes, deux mille sept cents moules n'ayant pas été tirés; de classer toutes les empreintes dans l'ordre correspondant aux moules; de procéder au numérotage général et définitif des moules, des empreintes, des docu-

trouvent dans la catégorie des grands officiers et les autres dans celle des seigneurs. Ainsi Érard de Valery a deux sceaux : l'un, portant pour légende *Camerarii Francie*, était dans la catégorie des grands officiers; l'autre, antérieur à sa promotion à l'office de chambrier, était rangé parmi les sceaux des seigneurs. Ils ont été attribués tous deux à la catégorie des grands dignitaires. »

(1) M. Boutaric, dit M. Douët-d'Arcq dans son rapport de février 1852, a trouvé dans le carton K 57, un sceau de Louis de Montjoie, chambellan du duc d'Orléans, qui n'avait pas été relevé. On avait pu le confondre avec le sceau d'un Louis de Montjoie, chambellan du roi, semblable par la forme, la cire, la couleur, la légende et les armoiries. Il n'y avait de différence que dans les supports et dans le cimier.

M. Boutaric s'exprimait ainsi lui-même dans son rapport mensuel de novembre 1855 : « J'ai trouvé environ six cents sceaux pour lesquels il n'y avait pas de fiches, et tous les jours j'en trouve encore. Ces sceaux, ainsi oubliés, se subdivisent en plusieurs catégories; ce sont :

« 1° Des sceaux brisés, qui parurent sans importance, et cela bien à tort; tout fragment offrant des armoiries donne le renseignement le plus important qu'on puisse demander à un sceau laïque;

« 2° Des sceaux dont l'empreinte est effacée;

« 3° Des sceaux appartenant à des personnages dont la collection possédait déjà d'autres types : le défaut de comparaison de ces types divers entre eux ou même un examen superficiel ont ainsi fait rejeter nombre de sceaux nouveaux;

« 4° Des sceaux de membres de la même famille portant le même nom et dont les sceaux portent les mêmes armoiries. On les a confondus pour n'avoir pas fait attention à la différence des prénoms. Souvent aussi le même nom et le même prénom cachent des individus différents; par exemple, dans les différentes branches de la maison de Châtillon, les aînés s'appelaient tous Gaucher.

« Ces sceaux ainsi omis ne sont pas tous sans importance. Pour ne parler que de ceux que j'ai trouvés ce mois-ci, je citerai un sceau de maréchal de France sous saint Louis et celui de la dame de Willequier, maîtresse de Charles VII, appendu à une quittance de mille écus d'or. »

ments et des fiches; et enfin, quand ces trois opérations essentielles furent terminées, de faire rédiger la description des sceaux pour composer l'inventaire, travail jusque-là à peine ébauché, et dans quelques séries, par exemple dans celle des seigneurs, qui est la plus nombreuse, complétement négligé. Les besoins du service ayant appelé M. Boutaric à la section judiciaire, pour travailler à l'important inventaire des actes du parlement de Paris, je laissai M. Douët-d'Arcq seul à la tête de la collection, chargé en même temps d'en faire l'inventaire descriptif et de le publier.

L'ordre ainsi assuré, et la communication des empreintes au public devenue facile, je me préoccupai de la conservation des sceaux qui s'écrasaient sous l'entassement des parchemins, qui se brisaient en s'entre-choquant dans les fréquents déplacements qu'exige leur transport des dépôts à la salle d'étude où ils sont consultés par les travailleurs. Le mal, personne ne l'ignore, date de loin. A une époque bien reculée, au commencement du XIe siècle, le roi Robert déclarait bons et valables des diplômes de Charlemagne, quoique les sceaux n'eussent pas résisté à une vétusté de deux siècles, et saint Louis ne se crut pas délié de ses obligations parce qu'une charte de donation n'avait conservé que des fragments de sceau. Joinville prête à ce fait, pour nous si intéressant, tout le charme de sa narration : « La leaulté du roy peut len veoir ou fait de monseigneur de Trie, qui [apporta] au saint unes lettres, lesquiex disoient que le roy avoit donné aus hoirs la contesce de Bouloingne, qui morte estoit novellement, la conté de Danmartin de Gouere. Le seau de la lettre estoit brisié, si que il ni avoit de remenant fors que la moitié des jambes de l'ymage du seel du roy et leschamel sur quoy li roys tenoit ses piez et il le nous monstra à touz qui estions de son conseil et que nous li aidissons à conseiller. Nous deismes trestuit sans nul descort, que il n'estoit de riens tenu à la lettre mette à execucion. Et lors il dit à Jehan Sarrazin, son chamberlin, que il li baillas la lettre que il li avoit commandée. Quant il tint la lettre, il nous dit : « Seigneurs, veez ci seel de quoi je usoy avant que je « alasse outremer et voit on cler par ce seel, que lempreinte du « seel brisié est semblable au seel entier; par quoy je n'oseroie « en bonne conscience ladite conté retenir. » Et alors il appela monseigneur Renaut de Trie et li dist : « Je vous rent la

conté (1). » Ayant rarement affaire à si loyal arbitre, on crut pouvoir se mettre à l'abri de semblables accidents en déclarant, dans l'acte lui-même, qu'il resterait valable si le sceau venait à se briser (2); mais, cette déclaration n'étant point admise par les tiers, chacun s'ingéniait pour conserver intacts les sceaux qui pendaient à ses titres (3). Le premier soin (4) consista dans une communication restreinte des documents scellés et seulement aux personnes les plus intéressées à leur conservation; puis on les mit, dès le XIIIe siècle, entre deux couches d'étoupe, dans des sachets de toile, de cuir ou de parchemin; au XIVe siècle, dans des chemises en étoffes moelleuses et épaisses, qui, serrées par le col, glissaient sur l'attache quand on avait besoin d'examiner le sceau; plus tard, au XVe siècle, et surtout au XVIe, on les enfermait dans des boîtes de bois ou de métal fermant à coulisse ou à charnière, avec une ouverture pour laisser passer l'attache. Que ne fit-on pas? Et toujours aussi inutilement, car l'expérience m'a prouvé que les sceaux les plus détériorés sont justement ceux qu'on a entourés de plus de précautions, par la raison très-naturelle qu'ayant besoin de consulter fréquemment ces fragiles monuments, de les manier, de les tourner et retourner pour lire les légendes et reconnaître le type du sceau et du contre-sceau, si une main maladroite doit ouvrir et fermer ces sachets, relever et rabaisser ces enveloppes, dévisser et visser ces boîtes, les

(1) *Histoire de Saint-Louis* par le sire de Joinville. (*Historiens de la France*, t. XX, p. 200.)

(2) Secousse, *Ordonn.* t. I, p. 722. On lit à la fin d'un acte de 1296, passé par le sénéchal de Carcassonne : *Volentes quod si dictum sigillum vetustate vel alia de causa corrueret, dictum instrumentum nihilominus in sua remaneat firmitate.*

(3) Un arrêt du parlement, de la Pentecôte de l'an 1271, analysé par M. Boutaric dans l'inventaire des actes du parlement sous le numéro 1700, se rapporte à la détérioration des attaches du sceau. Il mérite d'être transcrit : « Quoddam privi-« legium monasterii Compendii, bulla aurea Karoli Calvi, Francorum Regis, « signatum, arrestatum fuerat tanquam de falsitate suspectum per curiam, eo quod « fillo, cui bulla ipsa appendebat, poni poterat, et bulla de eo removeri. Postmodo, « considerato quod hoc plus proveniebat ex antiquitate privilegii ipsius quam ex « aliqua falsitate, precepit dominus Rex privilegium ipsum reddi abbati et con-« ventui dicti loci. »

(4) Les graveurs du XIIe siècle songèrent eux-mêmes à ces précautions, et, pour défendre le relief du sceau, ils gravèrent le rebord de la matrice en biseau, de manière que cette partie, se trouvant comme au fond d'une cuvette, fut défendue par le rebord de la cire. Cette précaution ne supposait possible qu'une altération; mais, pour s'opposer à une destruction, elle était insuffisante.

sceaux de cire friable et cassante seront vingt fois plus exposés à être brisés, les lanières à être coupées, que s'ils étaient laissés en leur pleine liberté. On manie plus délicatement le sceau qui se montre dans toute sa faiblesse et avec ses blessures, que le sachet et la boîte qu'on secoue et qu'on heurte avec d'autant plus d'insouciance qu'on a droit de compter sur eux pour préserver ce qu'ils contiennent.

J'ai essayé cependant de meilleurs sachets, j'ai fait faire des boîtes mieux combinées, et, en définitive, j'ai renoncé aux unes et aux autres, moins à cause de la dépense, qui est cependant à considérer quand il s'agit de cinquante mille boîtes ou sachets, qu'à cause de son inutilité, ayant la conviction que, pour préserver ces précieux et fragiles monuments, il suffisait de leur épargner l'entassement, en ne remplissant les cartons qu'à moitié, et d'inspirer aux archivistes, aussi bien qu'au public, le respect qu'ils méritent. Un moyen radical eût été de placer tous les documents scellés dans une *réserve* protectrice; c'était contraire à l'esprit de libéralité qui préside à nos communications, et je dus reconnaître qu'il n'y avait qu'un préservatif, de tous le meilleur : une collection d'empreintes qui supplée les originaux ou permet d'y recourir le moins possible.

Je ne crus pas que mes devoirs s'arrêtassent là. Mettre en ordre une collection d'empreintes, en faire l'inventaire, assurer la conservation des originaux, c'est de l'administration courante; mes préoccupations allèrent plus loin; je voulais, 1° ouvrir au public un grand musée d'archives; 2° publier un inventaire, dans lequel la description du sceau serait accompagnée de sa légende figurée avec son caractère, et un atlas qui offrirait la figure de chaque sceau reproduite avec exactitude; 3° donner à la collection d'empreintes l'immense développement qu'elle comporte.

Ces projets sont en partie réalisés, mais il ne sera pas superflu d'en dire quelques mots.

De Laborde.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

RAPPORT SUR LES MUSÉES IMPÉRIAUX.

M. le directeur général des Musées impériaux vient d'adresser au ministre de la Maison de l'Empereur un rapport sur les accroissements considérables de ces musées depuis douze ans. Ce rapport a paru dans le *Moniteur*. Nous croyons utile de le reproduire comme un document du plus grand intérêt pour l'histoire des musées en France. Quelle que soit son étendue, nous aurions voulu le trouver encore plus explicite et plus détaillé dans certaines parties. Il ne nous appartient pas de le discuter, mais nous espérons qu'il sera suivi d'un nouveau rapport, non moins intéressant, après l'ouverture du Musée Napoléon III.

Monsieur le ministre,

L'achèvement du Louvre et sa réunion au palais des Tuileries ont nécessité, dans l'intérieur du Musée, de longs travaux qui touchent à leur terme.

Cette entreprise gigantesque, devant laquelle avaient reculé tant de souverains, fera du Louvre, incontestablement, la plus vaste, la plus belle galerie de l'Europe. Avant peu de mois, il me sera possible de montrer à Sa Majesté l'Empereur un des joyaux les plus précieux de la France, nos collections d'objets d'art classés d'une manière définitive et considérablement enrichies sous son règne.

Je viens vous présenter aujourd'hui, Monsieur le Ministre, le tableau de ces richesses, et je crois devoir choisir, pour le faire, le moment où le public va être appelé à les contempler dans leur magnifique ensemble.

Sous les gouvernements qui ont précédé celui de Sa Majesté, il existait bien des lacunes dans les collections du Louvre, et leur organisation intérieure laissait beaucoup à désirer. Les conservateurs n'avaient même pas un cabinet au Musée. Les inventaires étaient entre les mains d'employés secondaires et ne contenaient aucune description exacte, aucun détail de nature à caractériser chacun des objets exposés, fort peu d'observations scientifiques ou historiques. Les notices livrées au public (à l'exception de celles de MM. Champollion et de Clarac) étaient rédigées par ces mêmes employés et généralement étaient fort défectueuses au point de vue descriptif et critique. La classification des œuvres d'art dans les galeries était faite sans aucune espèce de méthode; enfin ces

galeries elles-mêmes n'étaient accessibles au public qu'à certains jours. Les artistes étaient privés de l'étude des plus grands maîtres pendant une partie de l'année, par suite des constructions provisoires que nécessitaient les expositions annuelles. Celles-ci avaient lieu, en effet, dans les salles du Louvre, et tous les ans les chefs-d'œuvre des anciennes écoles disparaissaient derrière les échafaudages destinés à recevoir les œuvres modernes.

Ces inconvénients n'existent plus. Les expositions ont lieu aujourd'hui dans un local indépendant; les conservateurs travaillent quotidiennement au Louvre, et leurs efforts ont fait complétement disparaître les vices d'organisation que je viens de signaler à Votre Excellence. Enfin, le public est admis tous les jours à visiter librement ce vaste ensemble de richesses artistiques. Cette facilité d'accès donnée à la population parisienne, aux nombreux visiteurs venus des divers points de la France et de l'étranger, et qui en profitent avec un empressement toujours croissant, est une des mesures que je me félicite le plus d'avoir prises, parce qu'elle est de nature à répandre dans toutes les classes de la société le goût du bien par la contemplation du beau.

Pour vous faire juger, Monsieur le Ministre, l'importance des accroissements dont le Louvre a été l'objet sous mon administration, de 1850 à 1865, je dois prendre un point de départ précis. Je vais donc passer en revue les divers musées, en faisant précéder l'analyse de la situation actuelle pour chacun d'eux, des terme mêmes de l'exposé de situation que j'adressais à M. le Ministre de l'intérieur, le 8 janvier 1851, c'est-à-dire un an après ma nomination au poste qui m'a été confié.

Les collections du Louvre sont divisées en plusieurs départements ou musées :

I. — LE MUSÉE ÉGYPTIEN.

« Composé de 340 monuments de grande dimension, contenus dans la grande galerie du rez-de-chaussée du Louvre ; de deux salles où sont placées, en nombre considérable, des sculptures moins importantes, comme volume, mais non comme intérêt historique ; de quatre salles de l'ancienne galerie du Musée Charles X renfermant les matières précieuses; et enfin, au deuxième étage, du cabinet du conservateur, où sont déposés tous les papyrus dont la grande surface ne permet pas l'exposition, et d'un magasin contenant une quantité considérable de beaux sarcophages de bois peint, que le manque de place ne permet pas non plus d'exposer. (Résumé de la situation en 1850.)

Aujourd'hui la plupart de ces objets ont pu être rendus à l'étude.

Les monuments, pièces et objets d'antiquité égyptienne de toute nature, entrés au Louvre depuis l'avénement de Sa Majesté l'Empereur Napoléon III jusqu'au 16 février 1857, sont au nombre de 8,695. De ce

nombre, 290 proviennent de dons faits à l'État; 2,441 d'acquisitions; 5,964 de fouilles opérées en Égypte par M. Mariette, à la suite de la mission que le gouvernement lui avait confiée. Il faut ajouter 245 objets donnés au musée, depuis le 16 février 1857 jusqu'au 28 avril 1865, et 612 objets acquis entre ces deux dates. Ce qui donne un total absolu de 9,550 objets nouvellement entrés dans le musée égyptien.

Parmi les dons, je mentionnerai spécialement ceux de S. A. I. le Prince Napoléon : un bas-relief représentant le roi Sété Ier, distribuant des récompenses à un grand fonctionnaire, et une inscription historique; de M. le duc d'Albert de Luynes : un rituel funéraire hiératique d'ancien style sur papyrus ; de feu Saïd-Pacha, vice-roi d'Égypte : l'épitaphe officielle de Ptolémée Philométor Ier; enfin ceux du prince Tyskiewicz : une collection de plus de 100 objets, tels que figurines de bronze, incrusté d'or, bagues, amulettes en pierre dure, cornaline, camée et intaille des plus anciens temps, etc.

Parmi les acquisitions, la grande collection Clot-Bey compte à elle seule pour 2,454 objets de toute nature : beaux sarcophages, tables à libations, statuettes, meubles, armes, bijoux, papyrus funéraires des plus beaux styles, registre de comptes hiératiques, contrats de ventes des plus anciennes époques de l'écriture démotique, etc. La collection de M. d'Anastasi a également fourni au Musée un grand nombre d'objets intéressants : stèles et inscriptions, sculptures et scarabées, amulettes, parures, vases, papyrus, etc.

Quant à la série nombreuse et si complète des monuments provenant des fouilles de M. Mariette au Sérapéum de Memphis, il suffit de rappeler, pour en indiquer la valeur en peu de mots, qu'elle fournit une suite de stèles et inscriptions historiques, commençant à la 18e dynastie et se continuant jusqu'à l'époque de la domination romaine. Elle contient des documents très-importants pour la chronologie et des spécimens aussi nombreux que variés de tous les styles qu'affecta l'art égyptien pendant cette longue période de quinze siècles qui précédèrent notre ère. On y remarque aussi de magnifiques échantillons de la sculpture peinte des premières époques, contemporaine de la construction des grandes pyramides de Memphis, des sphinx, des lions en ronde bosse, des figurines, statuettes et objets divers de tous les temps de l'antiquité, d'admirables bijoux portant les noms de Rhamsès II, le grand conquérant de la 19e dynastie, et d'autres personnages de son époque, des inscriptions phéniciennes, quelques fragments de papyrus grecs, etc.

Le catalogue du musée égyptien, œuvre remarquable de M. de Rougé, compte aujourd'hui parmi les livres indispensables aux savants.

II. — LE MUSÉE DES ANTIQUES ET DE LA SCULPTURE MODERNE.

Musée d'antiquités assyriennes, grecques et romaines.

« Composé de vingt-deux salles de sculpture au rez-de-chaussée et de six salles de l'ancienne galerie Charles X, contenant les vases, bronzes, terres cuites, bijoux et autres petits monuments. La première catégorie compte 3,000 objets et la seconde à peu près le même nombre, auquel il faut ajouter 500 inscriptions. » (Résumé de la situation en 1850.)

Ce musée est l'un de ceux qui ont reçu le plus d'accroissements, soit par acquisitions de pièces isolées, et de séries, faites à différentes époques sur les fonds destinés à cet usage; soit par l'entrée au Louvre du musée Napoléon III, formé des collections Campana et des objets d'archéologie et d'art antique trouvés dans les missions dirigées en Asie-Mineure par les ordres de Sa Majesté.

Aussi notre collection de bronzes est-elle devenue si importante, qu'il a fallu lui consacrer une salle spéciale au premier étage, pavillon de l'Horloge.

D'autre part, les spécimens de céramique antique, les terres cuites, les bijoux vont prendre place dans les galeries du bord de l'eau où ont été longtemps les peintures de l'école française. Tous ces objets précieux trouveront là un emplacement approprié à leur haute valeur et digne du souverain dont cette belle collection porte le nom.

A ce musée se trouvent joints trois autres musées qui relèvent de la même conservation :

1° Le musée de sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes;

2° Le musée américain;

3° Le musée d'antiquités celtiques et gallo-romaines réunies à Saint-Germain.

Le musée de sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes (composé en 1850 de cinq salles de l'ancien musée d'Angoulême) contient aujourd'hui environ quatre cents sculptures qui ont été soigneusement décrites par M. Henri Barbet de Jouy dans le catalogue qu'il a donné de cette collection.

Le musée américain est spécialement formé des monuments antiques du Mexique et du Pérou que j'ai pu acquérir ou qui proviennent de dons faits à ce musée, de création tout à fait nouvelle.

(Je consacre un paragraphe spécial aux antiquités celtiques et gallo-romaines dans le chapitre de ce rapport intitulé : Musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain.)

Le département des antiques et de la sculpture moderne a reçu, de-

puis 1850, environ 3,000 objets d'art. Parmi les pièces importantes entrées dans notre grande collection nationale, il convient de citer :

Au nombre des antiquités assyriennes et babyloniennes : les sculptures colossales et les bas-reliefs découverts à Khorsabad, à Nemrôd et à Ninive, les plaques d'or, d'argent, de bronze, portant en caractères cunéiformes la mention de la fondation du palais de Khorsabad. Plusieurs séries de cylindres en pierres gravées ; deux coupes d'argent doré trouvées à Cittium, dont l'une a été donnée par M. de Saulcy ; la tablette du roi babylonien Ammourabi ; deux cylindres de terre cuite portant les chroniques du roi Sargon, etc.

Parmi les antiquités phéniciennes : le célèbre sarcophage du roi de Sidon Eschmounazar, offrant le plus grand texte phénicien connu, monument donné par M. le duc de Luynes ; divers tombeaux de marbre blanc sculpté, des figurines de terre cuite, des pierres gravées Tous ces monuments sont décrits à la suite de la notice des antiquités assyriennes dont M. de Longpérier a publié trois éditions.

Au nombre des marbres sculptés : des bas-reliefs grecs rapportés de Cyzique par M. Waddington, un buste de faune trouvé à Arles, un buste de Sénèque trouvé à Auch, un groupe provenant du cabinet de M. Louis Fould, divers bustes de personnages romains, plusieurs belles statues trouvées en Cyrénaïque.

Une grande collection de figurines de terre cuite provenant de la même contrée ; le beau vase de Canosa chargé de figures en relief, donné par M. le vicomte de Janzé.

De très-beaux vases peints, parmi lesquels il faut citer en première ligne les trois grandes amphores portant des noms d'archontes athéniens ; les poteries et les vases recueillis dans l'antique ville de Camirus, dans l'île de Rhodes.

Des inscriptions grecques et latines.

Plusieurs collections de bronzes antiques provenant d'Égypte, de Syrie, de Toscane ; la grande statue d'Apollon trouvée à Lillebonne ; la figure de la Fortune trouvée à Saint-Puits ; les vases et figures d'argent du trésor de Brissac ; le casque d'or d'Anfreville, etc. Les sceaux d'or de Ptolémée V Épiphane.

Au nombre des antiquités de la Gaule : des haches de pierre trouvées dans le dépôt meuble de Saint-Acheul ; des armes de silex et de bronze provenant de Normandie ; la grande arme de grès vert trouvée dans la forêt de Senart ; des vases et des figurines envoyés d'un grand nombre de localités par M. l'abbé Cochet, MM. Menault, Tudot, Pline, Beaune, de la Saussaye, Auvray, Jomard, etc.

En fait d'antiquités américaines, plusieurs collections de sculptures et de vases, acquises de diverses personnes, ou données par MM. Angrand de Colleville, et recueillies au Pérou, dans la Nouvelle-Grenade et au

Mexique. Le catalogue des antiquités américaines rédigé par M. de Longpérier a déjà eu deux éditions.

Au nombre des sculptures du Moyen-Age et de la Renaissance : une belle statue de la Vierge, ouvrage du xive siècle, un précieux bas-relief de Mino da Fiesole donné par M. de Lassalle, quatre bas-reliefs de Jean Goujon représentant les évangélistes, deux bas-reliefs donnés par M. de Caraman, trois statues de Germain Pilon, les figures de Légier Richer, des bustes donnés par MM. Lajoye et Maystre, etc.

La sculpture moderne s'est accrue de toutes les statues et de tous les bustes acquis par la maison de l'Empereur pour les musées de Versailles et du Luxembourg.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer que l'ensemble de ces objets offre un grand intérêt pour les archéologues et pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art depuis les temps les plus reculés.

Je rappellerai que l'atelier du musée pourvoit à l'entretien et à la restauration des statues, vases, etc., qui décorent en grand nombre les résidences impériales et leurs jardins.

III. — LE MUSÉE DES OBJETS D'ART DU MOYEN-AGE ET DE LA RENAISSANCE.

« Composé de sept salles dans la partie du Louvre qui donne sur les jardins de l'Infante et de deux autres salles situées au premier étage, consacrées aux bijoux, aux émaux, aux faïences italiennes et françaises, aux ivoires, aux bois sculptés et aux autres monuments du Moyen-Age et de la Renaissance. » (Résumé de la situation en 1850.)

Cette section de notre musée est peut-être celle qui s'est le plus enrichie depuis l'époque où j'adressais ce résumé à M. le ministre de l'intérieur.

Par décret du 15 février 1852, Sa Majesté, alors Président de la République, créait un musée spécial destiné à recevoir les objets ayant appartenu d'une manière authentique aux souverains qui ont régné sur la France. Le directeur général des musées était autorisé à rechercher tous les objets de cette nature et à les faire retirer des divers musées, bibliothèques, garde-meubles et autres établissements appartenant à l'État, pour les réunir au musée du Louvre, dans les salles qui devaient être spécialement affectées à cette collection. Peu de mois après, le public se pressait en foule dans les salles du premier étage, dites de la Colonnade, qui avaient été appropriées à leur nouvelle destination. Il y contemplait avec respect, entre maints souvenirs historiques précieux, les armes de Childéric, le fauteuil de Dagobert, l'épée de Charlemagne, les bijoux de plusieurs rois ses successeurs, entre autres la bague de saint Louis, l'épée que François Ier portait à Pavie, celles d'Henri II, d'Henri IV ; l'arbalète de Catherine de Médicis, les tentures de la chapelle du Saint-Esprit

d'Henri III, toute la suite des armures de nos rois depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, la table sur laquelle Louis XVIII écrivit la Charte, les décorations du sacre de Charles X, etc.

Il faut encore ajouter à ces trésors les Heures de Charlemagne, la Bible et le livre de prières de Charles le Chauve, le bréviaire et le psautier de saint Louis, la Bible de Charles V, les Heures d'Anne de Bretagne, splendide manuscrit composé de 239 feuillets en vélin et de 63 grandes miniatures (ce manuscrit a été publié en fac-simile); les Heures d'Henri II, de Marie Stuart, d'Henri IV et de Louis XIV; le magnifique coffret en or repoussé et ciselé ayant appartenu à la reine Anne d'Autriche; le miroir et le bougeoir donnés à la reine Marie de Médicis par la république de Venise; enfin la salle de l'Empereur Napoléon Ier tout entière, précieux reliquaire de la dynastie, depuis le livre de mathématiques du lieutenant d'artillerie, jusqu'au mouchoir qui a essuyé le front de l'Empereur mourant. Je viens de faire classer par ordre chronologique ce musée des Souverains, qui n'a cessé, depuis le jour où il fut ouvert, d'être visité par une foule attentive et recueillie, empressée à venir consulter ces illustres restes du passé. C'est là qu'un nombreux public vient étudier dans ses monuments caractéristiques l'histoire de la France d'autrefois : étude aussi féconde en leçons de moralité qu'en leçons de goût.

Le musée du Moyen-Age et de la Renaissance proprement dit s'est en outre augmenté, non-seulement de nombreux objets acquis sur les fonds spéciaux, mais encore de l'importante collection de M. Sauvageot, qui en a fait généreusement don au musée. La collection Sauvageot contenait environ quinze cents ouvrages d'art de toutes espèces : armes, bois sculptés, bronzes, cires, objets divers en fer, en cuivre, en plomb et en étain; émaux, faïences italiennes, françaises et étrangères, grès, marbres, ivoires, médailles, nacres, instruments de musique, bijoux, orfévrerie, peintures, dessins, gravures, terres cuites, verres de Venise, verrerie allemande, vitraux, etc.

Du vivant du donateur, la collection Sauvageot fut installée dans quelques salles du second étage au Louvre. Elle est maintenant entrée dans les collections de même nature qui sont réparties entre la galerie d'Apollon et d'autres salles, dont l'une a reçu le nom de Sauvageot.

La restauration de la galerie d'Apollon a été complétement achevée; cette galerie a été pourvue en outre d'un mobilier en rapport avec sa décoration magnifique. Les émaux et bijoux du Louvre ont trouvé là un véritable écrin digne de leur richesse et de leur rareté.

On peut affirmer, sans crainte d'être taxé d'exagération, qu'aucune galerie de l'Europe n'est aussi riche que la nôtre en objets d'art, tels que bijoux, émaux, faïences, etc., communément appelés *objets de curiosité.* C'est dans ces mille objets de toute forme, destinés à tous les usages,

c'est dans ces vases, ces médaillons, ces bijoux en nombre infini, où l'art s'allie d'une manière si souple et si légère à l'industrie, que se révèle le goût d'une époque plus encore peut-être que dans les peintures et les sculptures. L'industrie moderne peut puiser largement dans cette collection des modèles et, ce qui vaut mieux encore, des exemples pour l'art décoratif et d'ornementation.

IV. — LE MUSÉE DE PEINTURE, DES DESSINS ET DE LA CHALCOGRAPHIE.

Musée de peinture.

« Composé d'environ 10,000 tableaux de toutes les écoles, répartis dans les résidences impériales et dans les musées de Versailles, du Luxembourg et du Louvre. » (Résumé de la situation en 1850.)

Les travaux d'achèvement du Louvre, la nécessité d'ouvrir de nouveaux jours dans des galeries très-mal éclairées, l'installation du musée Napoléon III qui sera bientôt achevée, ont nécessité de nombreux remaniements dans les salles de peinture. La répartition définitive aura lieu avant la fin de l'année, et dès ce moment, Monsieur le Ministre, je puis vous en tracer l'ensemble.

Le salon carré de l'école française, le salon carré des écoles étrangères, la grande galerie du bord de l'eau jusqu'au pavillon Lesdiguières, la galerie dite des Sept-Mètres ne subiront aucune modification. Je me permets d'appeler l'attention de Votre Excellence sur ces deux dernières galeries. Celle du bord de l'eau a été complétement éclairée par le haut; la lumière y arrive abondante et cependant réglée et mesurée, et l'on peut dire que cette galerie, comparée à ce qu'elle était autrefois, n'est vraiment plus reconnaissable. Quant à la galerie des Sept-Mètres, si remarquable sous le rapport de la décoration, elle est de création tout à fait nouvelle. Elle a reçu quelques-uns de nos chefs-d'œuvre des écoles d'Italie, et elle excite à juste titre l'admiration générale.

L'école française sera placée dans deux autres galeries donnant sur la place Napoléon III depuis le pavillon Daru jusqu'au pavillon Mollien. Ces deux galeries, séparées par le grand salon du pavillon Denon, contigu à la salle des États, sont donc parallèles à la grande galerie du bord de l'eau; elles se prolongeront sur une seule ligne qui touchera par une extrémité à la galerie des Sept-Mètres, et, par l'autre, à une dernière galerie en retour, également nouvelle, qui sera partagée en trois salons. Ces trois salons, qui relieront les salles de l'école française à la grande galerie du bord de l'eau, s'étendront du pavillon Mollien au pavillon Lesdiguières. Ainsi, les peintures de notre musée seront placées pour la plupart dans ce vaste parallélogramme dont la moitié seulement avait été jusqu'à ce jour affectée au Musée. L'étendue de cette suite de salles sera

une compensation donnée en échange des quelques travées de la grande galerie qui ont été enlevées à leur ancienne destination.

Les tableaux choisis pour le Louvre dans les collections Campana seront classés dans les salles de la Colonnade qui font suite au musée des Souverains. Le catalogue de cette partie du musée Napoléon III, rédigé par M. Frédéric Reiset, est maintenant sous presse.

Le Louvre s'est en outre enrichi de quatre-vingts et quelques tableaux de différentes écoles. Qu'il me suffise de citer la *Conception*, de Murillo, la célèbre *Sainte Famille*, du Pérugin, que tous les amateurs de l'Europe s'accordent à considérer comme le chef-d'œuvre du maître parmi ses tableaux de chevalet; le *Portrait du baron de Vicq*, de Rubens; un Hobbema de la plus grande beauté, et divers ouvrages de Memling, de Guillaume van de Velde, de Paul Potter et de Rembrandt. L'école espagnole, qui autrefois n'était que très-imparfaitement représentée au Louvre, y figure aujourd'hui à son honneur, grâce à l'acquisition de plusieurs œuvres importantes de Zurbaran, de Herrera, de Murillo et de Vélasquez.

Je n'insisterai pas sur les catalogues rédigés par M. F. Villot; ils ont acquis justement une célébrité européenne. Ces catalogues ne contiennent que la description des tableaux exposés aux regards du public; un inventaire général de la peinture a été également dressé sous la direction de M. Villot par M. Eugène Daudet, conservateur-adjoint.

J'ajouterai un dernier mot sur le musée de peinture. Le classement des tableaux a été trop souvent interrompu par les nécessités de la construction pendant la période de temps qui vient de s'écouler; mais, dans un avenir prochain, nous arriverons à donner un caractère définitif à cette installation.

Musée des dessins.

« Composé de 35,000 dessins environ de toutes les écoles et de toutes les époques. » (Résumé de la situation en 1850.)

La collection des dessins s'est augmentée de 1,150 pièces environ. C'est là sans doute un accroissement important, cependant je dois dire qu'il a été fait, dans l'intérêt de cette collection, un travail qui me paraît plus important encore. Je veux parler de l'inventaire général de ces 36,000 dessins. Chacun d'eux a été inventorié, décrit, classé et numéroté. Ce travail considérable, dû à M. F. Reiset, est terminé depuis trois ans déjà. Son étendue est le seul obstacle qui m'ait empêché de le faire imprimer. Il représente la matière de bien des volumes in-octavo. Mais un résumé de cet inventaire sera prochainement rendu public, et l'on pourra, à l'aide de ce résumé, connaître l'état exact de nos richesses en dessins et consulter, lorsqu'il y aura lieu, l'inventaire descriptif, manuscrit qui reste dans le cabinet du conservateur.

A ce sujet, je rappellerai que si l'impression de certains catalogues a été retardée jusqu'à ce jour, c'est qu'un travail de cette importance ne s'improvise pas, et que les collections s'accroissant d'une manière incessante, les efforts de l'administration ont dû se porter d'abord sur les remaniements d'inventaire que nécessite l'entrée de tant de richesses nouvelles. Mais ce travail général se poursuit aussi activement que possible dans les diverses conservations, et avant peu nous aurons le catalogue complet de toutes les œuvres d'art du Louvre.

Le musée des dessins a été l'objet d'autres travaux de conservation devenus nécessaires et trop longtemps négligés : chaque dessin exposé dans les galeries a été décollé et remonté uniformément, suivant un modèle qui varie en raison de l'effet particulier à chaque maître ou à chaque ouvrage, sans rien enlever à l'unité qui convient à une grande collection. Il n'y a eu d'exception que dans les cas rares où les anciennes montures n'avaient pas été détruites, et méritaient d'ailleurs, par une considération spéciale, d'être conservées. J'ai fait inscrire sur chaque monture le nom de l'auteur du dessin lorsque ce nom était connu, ou, à défaut du nom, les indications d'époque ou d'école qu'il avait été possible de recueillir. Les encadrements ont été faits de manière à laisser à chaque dessin toute sa valeur en épargnant la monture et en permettant de faire, sans nuire à l'ensemble, tous les changements désirables. Ce travail se continue également pour tous les dessins qui ne sont pas exposés.

Les dessins ont été classés dans les salles, autant que possible, par ordre chronologique. On a retiré de l'exposition ceux que la lumière menaçait d'anéantir; cette mesure nous permettra de conserver ce qui reste encore d'un grand nombre d'ouvrages de ce genre, soit lavés ou exécutés à la plume, qui depuis plus de vingt ans se trouvaient en pleine lumière ou même en plein soleil. Quelques-uns des plus précieux sont maintenant placés dans des boîtes hermétiquement fermées que l'on ouvre seulement un jour par semaine et pendant deux heures. Elles contiennent d'inestimables dessins de Raphaël, Léonard, Pérugin, Michel-Ange, Titien, Albert Durer, Jules Romain, Claude Lorrain, etc., dessins qui proviennent de l'ancienne collection ou d'acquisitions récentes. De cette façon tout danger de destruction a disparu. Les dessins se conservent et néanmoins le public peut en jouir sans difficulté. Car ma première pensée sera toujours de concilier ces deux termes du problème d'une bonne direction : prendre le plus grand soin des ouvrages d'art, et faire aux amateurs, aux artistes, au grand public désireux de s'instruire, la part la plus large qu'il soit permis de leur faire sans péril pour les œuvres, objet de leur admiration et de leurs études.

Les dessins, les miniatures, les pastels, les émaux, parmi lesquels figure la suite des beaux ouvrages de Petitot, occupent treize salles du premier étage.

Musée de chalcographie.

« Composé de 99 volumes de gravures dont les planches de cuivre ou d'acier sont la propriété de la direction générale des musées. » (Résumé de la situation en 1850.)

Les salles qui s'étendent depuis la salle des pastels jusqu'à l'extrémité de l'aile du Nord avaient été affectées à l'exposition d'un choix de six à sept cents estampes prises dans le fond de la chalcographie. Cette exposition, organisée dans le courant de 1851, n'a pas peu contribué à faire connaître au public notre précieuse et immense collection de planches gravées qui a été complétement réorganisée sous mon administration. Pour faire place aux tableaux de l'école française, dont l'installation définitive est très-prochaine, ces estampes ont cessé d'être exposées. Mais par suite de la réorganisation que je signale, de l'installation du bureau de la chalcographie au rez-de-chaussée du Louvre, de la distribution libérale du catalogue, des commandes faites par Sa Majesté, cet établissement a atteint un degré de prospérité inconnu jusqu'à ce jour. Il suffira de dire qu'en 1847, par exemple, le chiffre de vente des estampes n'atteignait pas la somme de 1,000 fr., qu'en 1848 il tomba à 624 fr.; depuis il s'est élevé successivement : en 1849, à 1,024 fr.; en 1850, première année de mon administration, à 3,000 fr. ; en 1851, à 4,722 fr.; en 1852, à 7,554 fr. ; en 1853, à 15,341 fr., et depuis cette époque il s'est maintenu à cette hauteur.

Des commandes ont été faites aux artistes pour une somme de 300,000 fr. Lorsque ces planches seront entrées dans le fonds de la chalcographie, elles formeront, avec celles qui ont été acquises depuis 1850, un total de sept cents planches qui viendra s'ajouter à l'ancien fonds, dont le catalogue se trouve ainsi porté à 4,609 numéros. L'on peut dire que de tels encouragements ont rarement été accordés à cet art spécial et dans d'aussi fortes proportions.

V. — MUSÉE NAVAL.

« Le Musée naval réunit aux modèles de nos vaisseaux, tant anciens que modernes, les plans en relief de nos ports les plus importants, et les modèles des machines, des instruments et de tous les ornements de notre marine. » (Résumé de la situation en 1850.)

Il faut ajouter à ce musée, le musée ethnographique, dans lequel j'ai recueilli les productions artistiques et industrielles de tous les pays. Cette collection s'est augmentée en peu d'années des nombreux objets chinois rapportés par M. de Montigny, et des dons nombreux des voyageurs qui se plaisent à déposer dans notre collection un souvenir de leurs lointaines explorations.

VI. — PLATRES MOULÉS.

Préoccupé du désir de développer le goût des arts dans nos villes manufacturières et de contribuer à la création d'écoles de dessin en plus grand nombre sur la surface de l'Empire, j'ai complétement réorganisé l'atelier des plâtres moulés, et je crois l'avoir fait de manière à lui donner une plus grande activité, également favorable aux intérêts de l'administration et aux intérêts de l'art.

Le prix élevé des modèles avait été longtemps un obstacle à leur acquisition par les bibliothèques et les écoles de dessin, dont les ressources sont souvent très-limitées. Sur ma proposition, M. le ministre de l'intérieur a accordé, en 1850, à tous les établissements publics, la facilité de se procurer au musée du Louvre de beaux modèles à un prix modéré. Cette modicité du prix de vente des plâtres moulés et des estampes a trouvé dans le public un accueil dont l'empressement se traduit par une plus grande diffusion du goût dans les divers centres de population où l'on use largement de cette libéralité de l'administration.

MUSÉES DU LUXEMBOURG, DE VERSAILLES ET DE SAINT-GERMAIN.

Les musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain sont des dépendances directes des divers musées du Louvre.

Musée du Luxembourg.

Le musée du Luxembourg doit être considéré comme un lieu de passage pour les œuvres modernes, qui vont, après un stage plus ou moins long, prendre place, soit dans les résidences impériales, soit dans les musées de Versailles ou du Louvre. Il a reçu depuis treize ans la meilleure partie des statues et tableaux achetés à la suite des expositions. C'est ainsi qu'auprès des anciens noms de l'école française contemporaine, auprès des œuvres de MM. Ingres, Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer, etc., figurent les œuvres de MM. Flandrin, Hébert, Bouguereau, Barrias, Baudry, Benouville, Français, Rosa Bonheur, etc.; le Luxembourg a aussi reçu la suite intéressante des portraits au crayon des membres des diverses classes de l'Institut, exécutés par M. Heim.

Musée de Versailles.

Depuis 1850, le musée de Versailles a vu ses collections historiques continuées et complétées par les acquisitions et les commandes de l'Empereur, du ministère d'État et par des dons particuliers.

Les séries de peintures et de sculptures relatives aux époques anciennes se sont augmentées d'un grand nombre d'objets d'art, parmi lesquels je citerai seulement : la Jeanne d'Arc de M. Ingres, le tombeau

de Diane de Poitiers, le portrait du chancelier de Bellièvre, un rare et précieux spécimen de la sculpture en cire sous Louis XIV, représentant le médaillon de ce prince, exécuté d'après nature; les statues et bustes en marbre de la famille de l'Empereur Napoléon Ier. Beaucoup de portraits, de statues et de bustes représentant des personnages des XVIIe et XVIIIe siècles, d'autres encore appartenant aux époques de l'Empire et de la Restauration, viennent remplir des lacunes qui disparaissent de jour en jour dans cette immense collection ouverte aux souvenirs glorieux de notre histoire.

La série relative aux faits et aux personnages contemporains, depuis le retour du Prince-Président à Paris en 1852 jusqu'à la rentrée des troupes de l'armée d'Italie en 1859, occupe trois grandes salles, dans lesquelles sont réunies les œuvres dues à MM. Pils, Yvon, Barrias, Bellangé, Édouard Dubufe, Protais, Durand-Brager, etc., ainsi que les portraits et les bustes des maréchaux de France le plus récemment nommés, et enfin les bustes des généraux morts au champ d'honneur dans les campagnes de Crimée et d'Italie.

Le nombre total des objets d'art envoyés depuis treize ans à Versailles est d'environ 550 : 90 ont été placés dans les salles du rez-de-chaussée, 210 au premier étage (dans ce nombre se trouve comprise l'intéressante série des dessins représentant les costumes modernes de l'armée française), et 50 au deuxième étage.

Dans les salles des Croisades, je continue à faire inscrire les écussons et les noms des familles dont les ancêtres remontent jusqu'à cette époque. Les titres qui prouvent les droits des familles à figurer dans ces salles sont soumis à l'examen si éclairé et si consciencieux de M. Léon Lacabane.

Toutes les sculptures placées dans les cours et dans les jardins de Versailles ont été, sous ma direction, restaurées et remises en parfait état, à l'époque où l'Exposition universelle de 1855 attirait à Versailles un grand nombre d'étrangers. Les conditions particulières dans lesquelles se trouvent ces marbres, presque tous d'une exécution très-remarquable, rendront nécessaire, d'ici à un ou deux ans, un nouveau nettoyage général des statues du parc.

Dans deux éditions successives de la notice du Musée Impérial de Versailles, qui comprend la description de 172 salles, de 4,940 objets numérotés, et, en outre, la description des plafonds, des jardins et des sculptures extérieures, M. Eud. Soulié, conservateur-adjoint chargé du service de ce musée, a dressé de cette immense collection un inventaire détaillé, exact et complet, travail qui, avant 1850, n'avait jamais été livré dans son ensemble au public.

Musée de Saint-Germain.

Par décret de Sa Majeslé l'Empereur en date du 8 mars 1862, il a été fondé, à Saint-Germain, un musée d'antiquités celtiques et gallo-romaines, dépendant du département des antiques.

L'intention de Sa Majesté, en décidant la création de ce musée, a été de réunir les pièces justificatives, pour ainsi dire, de notre histoire nationale.

Parmi les monuments qui donneront au musée de Saint-Germain une valeur historique et artistique toute particulière, je citerai dès aujourd'hui :

1° Deux collections déjà considérables d'armes et d'instruments domestiques en pierre et en bronze. A côté de ces objets trouvés en France, on remarquera la belle série d'objets analogues récemment donnés à l'Empereur par Sa Majesté le roi de Danemark et qui offriront un point de comparaison des plus curieux étant rapprochés des monuments gallo-romains;

2° La collection de M. Boucher de Perthes;

3° Le résultat des fouilles nombreuses opérées sur tous les points de la vieille Gaule à différentes époques : armes, bijoux, sceaux, monnaies et médailles formant une collection numismatique gallo-romaine, vases en verre, statuettes de pierre et de bronze, poteries, briques, tuiles, spécimens de mortier peint ou à relief pour la décoration intérieure des habitations; divers noms gallo-romains de fabricants de poterie qui étaient souvent de véritables artistes, monuments épigraphiques, stèles, inscriptions funéraires, une magnifique mosaïque provenant des ruines de l'ancien *Augustodunum.*

Enfin on a commencé l'exécution d'une suite de moulages destinés à représenter l'ensemble des monuments de divers âges, intéressants au double point de vue de l'art et de l'histoire et dispersés sur le territoire de l'Empire.

En ce moment, je m'occupe de faire déposer au musée de Saint-Germain les objets gallo-romains de toute nature qui existaient au Louvre; ls viendront s'ajouter aux premières richesses de ce musée qui, indépendamment des dons faits par l'Empereur et le roi de Danemark, sont dues à MM. Boucher de Perthes, Duquenelle, Forgeais, Bizet, Galibert, J. Théry, de Curlen, Regnard, Le Metayer-Masselin, Béraud-Dupaty, de Saulcy, André Doutre, Beaune, Guegan, J. Caron, Rossignol, conservateur-adjoint chargé du service de ce musée, enfin à M. le préfet du Morbihan, à M. le vicaire de Questembert et à Mme la comtesse de Guéhéneuc.

Le musée d'antiquités gallo-romaines n'est encore qu'en voie de formation. On installe provisoirement les collections dans la grande galerie des Fêtes au château de Saint-Germain. Il ne sera possible de s'occuper

de l'aménagement définitif que lorsque les travaux extérieurs seront terminés. Dans cette organisation, on aura soin de désigner en même temps que l'objet le lieu de sa provenance, de manière à augmenter l'intérêt de ces collections déjà si précieuses.

Je résumerai en quelques lignes l'œuvre de ces douze années :

Ouverture de salles nouvelles en très-grand nombre, nécessitée par l'augmentation constante de nos trésors d'art ;

Classement méthodique des peintures et des dessins dans les galeries du Louvre, qui sont toutes maintenant largement éclairées ;

Réorganisation de la chalcographie et des plâtres moulés ;

Rédaction de catalogues et d'inventaires descriptifs et critiques, accueillis avec une faveur croissante par le public, admis enfin à contempler en toute liberté, et chaque jour, les ouvrages des maîtres de tous les temps ;

Fondation du musée des Souverains, du musée Américain, du musée Ethnographique, du musée Napoléon III et du musée de Saint-Germain.

Tels sont les importants travaux de remaniement et d'accroissement qui ont été réalisés au Louvre depuis le mois de janvier 1850.

Je dois ici rendre justice au zèle de MM. les conservateurs, qui m'ont puissamment aidé de leur concours savant et dévoué.

L'exposé qui précède suffit à peine à donner une idée de l'imposant ensemble des Musées impériaux, qui, depuis 1850, se sont augmentés d'environ vingt mille objets d'art, sans tenir compte des collections dont se compose le Musée Napoléon III. Ce grand nombre d'œuvres, précieuses à divers titres, qui sont venues s'ajouter aux richesses de la dotation de la couronne, formeraient à elles seules, je ne crains pas de l'affirmer, une collection des plus magnifiques.

Je m'estimerai heureux, Monsieur le Ministre, si, dans cette suite d'efforts que j'ai faits pour maintenir notre Musée à un rang qui fût digne de la France et de son glorieux souverain, j'ai mérité et obtenu l'approbation de Votre Excellence.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect.

Le directeur général des musées impériaux,
intendant des beaux-arts de la maison de
l'Empereur, membre de l'Institut.

COMTE DE NIEUWERKERKE.

LE NIELLE DE LA PAIX DE FLORENCE.

M. Duchesne a décrit, sous le n° 129, dans son *Essai sur les Nielles*, une épreuve tirée sur papier de la Paix que Maso Finiguerra fit pour l'église Saint-Jean de Florence et qui se trouve au Musée de la même ville. On sait que ce nielle représente l'Assomption de la Vierge. M. Duchesne a indiqué comme unique l'épreuve que l'on voit à la Bibliothèque impériale; mais, depuis, à une époque déjà éloignée, M. Robert-Dumenil découvrit, à la Bibliothèque de l'Arsenal, ce qu'il crut une seconde épreuve du même nielle; de plus, en 1842, on annonçait chez Colnaghi, marchand d'estampes à Londres, une troisième épreuve de l'Assomption : l'épreuve de la Bibliothèque impériale semblait donc avoir perdu quelque chose de son intérêt. Les recherches d'estampes que j'ai été chargé de faire dans les bibliothèques de Paris, m'ont permis de rapprocher l'épreuve de l'Arsenal de celle de la Bibliothèque impériale pour les comparer, et il a tout de suite été évident que les deux estampes venaient de deux planches différentes.

L'épreuve de la Bibliothèque impériale a été tirée sur la Paix de Florence elle-même; on peut donc la nommer originale. Quant à l'épreuve de l'Arsenal, elle vient certainement d'une planche copiée sur la Paix de Florence, après que celle-ci eut été niellée; je la nommerai copie.

Les dimensions de la copie sont les mêmes que celles de l'original, 126 millimètres de hauteur (M. Duchesne dit 128 et demi, mais cela peut être attribué au retrait du papier) et 86 de largeur; avec le cuivre, 133 millimètres de hauteur et 93 et demi de largeur; le papier paraît être de la fin du XVIe siècle, les pontuseaux sont à 23 millimètres de distance. Le travail du copiste est beaucoup moins fin que le nielle; il y a moins d'esprit dans les figures; le cuivre a été mal coupé et le trait est sans netteté.

Par qui, artiste ou amateur, et à quelle époque cette copie a-t-elle été faite? Je n'en sais rien; je ne trouve de cela aucune

trace. Personne, à ma connaissance, n'en a parlé, et lors même que la pièce qui était offerte chez Colnaghi, en 1842, serait une seconde épreuve de la copie, elle serait encore à peu près aussi rare que l'original. Il est impossible cependant qu'il n'ait été tiré qu'une ou deux épreuves d'une planche qui a dû coûter beaucoup de travail. Je vais donc décrire les principales différences qu'il y a entre l'original et la copie; cela servira à les distinguer si l'on en trouve d'autres épreuves. On connaît la composition de cette estampe. M. Duchesne l'a reproduite dans son *Essai sur les Nielles;* je supposerai donc que le lecteur a cette reproduction sous les yeux.

Le cuivre de la copie est rond par le haut, comme l'estampe elle-même. J'ai déjà dit que le travail du copiste était beaucoup moins fin que celui de l'original; mais, pour saisir cette différence, il faut avoir les deux pièces sous les yeux. Voici cependant une remarque que l'on peut faire sur la copie seule : c'est que les plis des draperies sont nombreux et assez fortement ombrés par des hachures fines, que l'on peut facilement compter sans la loupe; sur l'original, les plis sont rares et à peine ombrés, comme d'une manière noire très-légère.

Entre saint Augustin et saint Ambroise, à la hauteur de leurs genoux, on voit une sorte de soubassement sur lequel est appuyée la roue de sainte Catherine; ce soubassement est divisé en trois lignes. La première de ces trois lignes, en commençant par le haut, est, sur la copie, couverte de huit traits inclinés de droite à gauche : six sont à droite de la crosse de l'évêque, et deux à gauche. Sur l'original, cette première ligne est couverte d'une guirlande qui n'est pas continuée à gauche de la crosse. La seconde ligne est formée, sur la copie, de cinq traits verticaux à droite de la crosse, et on en voit encore deux autres à gauche; sur l'original, il n'y a que trois traits verticaux et encore, le troisième ne se voit qu'à moitié. Enfin, la troisième ligne est, dans la copie, formée de trois oves bien distinctes, tandis que dans l'original il n'y en a que deux, ou plutôt deux traits inclinés de gauche à droite.

La crosse de saint Augustin est ronde par le haut dans la copie, tandis que dans l'original elle est ovale. Sur la première plinthe qui est au-dessus de la tête de la Vierge, il y a dix-huit oves dans la copie, il y en a dix-neuf dans l'original; sur le limbe

qui couronne la tête de saint Augustin, il y a dix-sept rayons et seize seulement sur l'original.

Il y a beaucoup d'autres différences légères; celles que je viens de décrire sont plus que suffisantes pour faire distinguer les deux planches

L'épreuve de l'Arsenal a de très-belles marges; mais à gauche, vers le haut, et dans quelques autres endroits de l'estampe, les figures sont mal venues et feraient croire à une planche fatiguée; l'encre n'est pas d'un beau noir : cela n'en est pas moins une pièce très-rare et d'une grande curiosité.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Artistes protestants du XVII[e] siècle. — M. Lorédon Larchey et les *Origines de l'artillerie française.* — Tableaux de l'abbaye de Saint-Vinox en 1790.

*** M. Charles Read, qui dirige avec tant de zèle et de talent la publication du *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, a découvert les registres mortuaires des protestants de Paris pendant tout le cours du XVII[e] siècle. Ces registres, dont il tire d'excellents matériaux pour la biographie, renferment beaucoup de noms d'artistes qu'il a soin de recueillir dans le *Bulletin*. Voici quelques-uns de ces noms, qui appartiennent à l'histoire des arts aussi bien qu'à celle du protestantisme en France.

Au cimetière protestant du faubourg Saint-Germain furent inhumés :

15 octobre 1614. *Jacob Brunel, valet de chambre du roy, peintre de Sa Majesté*, un des maîtres de l'ancienne école française, qui avait exécuté une grande partie des peintures de la Galerie d'Apollon, brûlée en 1660.

21 mars 1618. *Jehan Pitan* (Pitau?), *maistre peintre.*

10 mars 1619. *Alexandre Gobelin, maistre teinturier*, l'un des petits-fils du célèbre teinturier de Saint-Marcel.

Dans un autre registre, qui est la mise au net du brouillon original, on trouve des indications encore plus précieuses :

25 janvier 1626. *Anne Benard* (sic), *fille de Noël Benard, maistre peintre, a esté enterrée à Saint-Pere.* Grâce aux autres registres (ceux de baptesme) de la même époque, dit M. Ch. Read, et à l'étude spéciale que nous en avons faite, nous avons pu reconnaître et corriger avec certitude cet acte qui concerne une fille de Noël Bernard, peintre inconnu jusqu'ici, qui fut le père du peintre Samuel Bernard et le grand-père du célèbre financier de ce nom.

28 février 1626. *Salomon de Cros, ingénieur, a esté enterré à la Trinité, le* 28 *février* 1626. Cet acte ainsi transcrit, dit M. Charles Read, avait bien des fois passé sous nos yeux sans éveiller notre attention, lorsque l'année dernière nous nous sommes avisé de recourir au grimoire original, et pour le coup nous y avons lu de la façon la plus claire et la plus péremptoire ce même acte, ainsi écrit et rédigé : « Salomon de Caux, ingénieur du roy, a esté enterré le samedy dernier jour de février, assisté de deux archers du guet, à la Trinité. »

9 décembre 1626. *Salomon de Brosse, ingénieur du roy et architecte des bastimens du roy, natif de Verneuil, enterré à Saint-Pere, le* 9[e] *décembre* 1626.

Enfin, un troisième registre a fourni à M. Charles Read les mentions suivantes :

10 octobre 1632. *Jacques Testelin, âgé de 7 ans, fils de deffunt Giles Testelin, maistre peintre.*

4 mars 1633. *Martin Pâris, maistre peintre, natif d'Amiens, âgé de* 50 *ans.*

21 novembre 1635. *Catherine Bouché, âgée de* 26 *ans, femme de Jacques Delorme, peintre et sculpteur à Paris.*

23 juillet 1636. *Camille du Ry, âgée de* 6 *mois, fille de Mathieu du Ry, architecte du roy.*

2 mars 1639. *Isaac Bernier, peintre et valet de chambre du roy.*

16 mai 1640. *Élisabeth de Lamberville, femme de Charles du Ry, architecte du roy, âgée de* 46 *ans.*

24 décembre 1640. *Pierre Scalberge, peintre et valet de chambre du roy, âgé de* 48 *ans, natif de Sedan.*

27 octobre 1626. *Guillaume du Gué, peintre, natif de Troyes en Champagne.*

24 mars 1636. *Nicolas de Lorme, âgé de* 60 *ans, maistre maçon à Paris.*

20 mars 1638. *Jehan de Lorme, maistre peintre, âgé de* 35 *ans.*

C'est un fait constant que la Réforme comptait dans son sein un grand nombre d'artistes qui pourtant n'avaient rien à faire dans les temples de leur religion, d'où la peinture et la sculpture étaient rigoureusement bannies.

*** La science technique et spéciale se rattache quelquefois aux beaux-arts ou du moins à l'histoire de l'art, lorsque le savant est à moitié artiste. C'est le cas de M. Lorédan Larchey, bibliothécaire à la Bibliothèque Mazarine; il a fait ses preuves de savant depuis longtemps, et l'érudition française n'a pas de travailleur plus intelligent ni plus dévoué; quant à son goût distingué dans les choses d'art, on n'a qu'à se rappeler les appréciations pleines de finesse qu'il jetait souvent dans sa spirituelle *Revue anecdotique*, à laquelle nous avons emprunté plus d'une citation. M. Lorédan Larchey, qui tient si bien la plume, peut manier, au besoin, le crayon et le pinceau. C'est ce qu'il a fait pour l'exécution d'un ouvrage remarquable, intitulé : *Origines de l'artillerie française*. Il a parcouru les principales villes de France, visitant les archives, les bibliothèques et les musées, pour y rassembler les matériaux de son livre, qui est réservé à un honneur vraiment digne d'envie, puisque ce livre complétera les admirables recherches de l'empereur Napoléon III sur le passé, le présent et l'avenir de l'artillerie. M. Lorédan Larchey ne s'est pas contenté de rédiger un texte riche en documents nouveaux qui reculent de vingt ans et plus l'apparition des bouches à feu dans l'art de la guerre; il a dessiné, d'après les miniatures des manuscrits, d'après les vieilles estampes, d'après les monuments originaux, une suite de 105 *fac-simile* des plus

curieux; il les a lithographiés et coloriés lui-même avec autant d'habileté que d'exactitude. Ce précieux ouvrage, dont il n'existe que 100 exemplaires, est ou doit être épuisé au moment où nous le signalons à l'intérêt des artistes, qui y trouveront la suite chronologique des différentes formes employées pour les pièces d'artillerie, depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIe. Les sources dont M. Lorédan Larchey a fait usage sont de quatre espèces : 1° bouches à feu conservées encore dans les dépôts publics et particuliers; 2° miniatures où les enlumineurs du moyen-âge ont souvent, par d'heureux anachronismes, représenté les engins de leur temps; 3° gravures d'éditions du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle; 4° gravures données par des ouvrages contemporains. Il a eu le bonheur de trouver dans les deux premières classes de ces sources la presque totalité de ses modèles, c'est-à-dire les plus inconnus et les plus importants; sur 264 sujets, 88 ont été dessinés dans les musées et les collections de France, de Bâle et de Bruxelles; 110 d'après des manuscrits conservés à Bruxelles et en France; 36 d'après des gravures anciennes; 29 d'après des gravures modernes. Cette iconographie de l'ancienne artillerie ne peut manquer d'attirer l'attention de l'Empereur, le juge le plus compétent et le plus érudit en ces matières d'archéologie scientifique. Constatons encore une fois que M. Lorédan Larchey est un dessinateur très-adroit et très-habile.

*** L'adjudant-général Puthod, qui avait visité les monuments de Bergues-Saint-Vinox (département du Nord) en 1790, constatait en 1792 la disparition d'une belle collection de tableaux que possédait l'abbaye de cette ville. « Je fus conduit dans cette abbaïe, écrivait-il à Millin (voy. le premier *Magasin encyclopédique*, de 1792-93, page 60), par un commis du district de Bergues, qui me promit un état de ce que je ne pouvois voir. Un mois après il tint parole.

« Il résulte de cet état que l'abbaïe de Saint-Vinox avoit plusieurs originaux de Titien, de Rubens, de Carache, de Teniers, de Vandevelde. De Titien, une *Madeleine dans le désert;* de Rubens, *la Charité romaine; le Mariage de la sainte Vierge*, *la Famille de Jacob qui apporte ses richesses à Pharaon*, *Jephté rencontrant sa fille après la victoire;* de Carache, étude représentant une *Tête*, un *Hermite*, *Romulus et Remus nourris par une louve;* de Teniers, *Deux Fumeurs*, un *Ivrogne*, une *Fête flamande*, des *Buveurs;* de Vandevelde, une *Religieuse*, un *Portrait d'enfant*.

« Mais il y a deux Teniers, le père et le fils; il y a cinq Vandevelde; il y a trois Carache, et je ne sais desquels on parle. Le commis du directoire n'éclaircit point mon doute. Sans doute, il ne l'a pu, car je lui ai écrit à ce sujet, et ma lettre est demeurée sans réponse. »

Quelques-uns des tableaux désignés ci-dessus doivent se trouver dans les musées de Lille, de Valenciennes et de Douai.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE PREMIER SEMESTRE DE 1863.

I. — TRAITÉS DIVERS, HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

— Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant les divers genres de modèles prescrits par les nouveaux programmes officiels, avec texte explicatif et plus de 200 modèles d'application empruntés aux arts et à l'industrie, par A. le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin. Cours supérieur, 3e partie : ornement. In-4° de 4 p. avec 16 pl. (Paris, impr. Delalain.) Chez J. Delalain.

— Le dessin mis à la portée de toutes les intelligences, orné de 44 sujets d'étude gradués, par Goupil. In-8° de 48 p. (Meulan, impr. Masson.) Chez Desloges.

— Nouveaux principes de dessin ; divisions de la tête et de la figure académique, suivies de quelques notions de perspective pour servir de complément au procédé du même auteur, par Amaranthe Roulliet, professeur de dessin ; 2e édit. revue et corrigée. In-8° de 96 p. (Paris, impr. Plon.) Chez Susse.

— Introduction à un cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts, par le docteur Ulysse Trélat. In-8° de 23 p. (Paris, impr. Martinet.)

— Essai sur le canon artistique, par le docteur E. V. Léger. In-8° de 29 p. (Paris, impr. Voitelain.)

— La couleur, par Mme Marie-Élisabeth Cavé. 3e édit. In-8° de 150 p. (Paris, impr. Plon.) Chez Giroux.

— La photographie des commençants, par H. de la Blanchère. In-8° de 140 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Amyot.

— Le soleil de la photographie, traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes et toutes espèces de reproductions sur papier. Collodion, verre négatif et positif, etc. ; traité complet du coloris et de la retouche en noir, etc., par Legros, professeur. In-8° de 382 p. (Paris, impr. Mourgues.) Chez l'auteur.

— Rapport sur la planchette photographique de M. Auguste Chevalier, par A. d'Abbadie, rapporteur de la commission. In-8° de 14 p. (Paris, impr. Martinet.)

Extr. du *Bulletin de la Société de géographie*, décembre 1862.

— Photographie. Procédé infaillible, simple et économique pour le

tirage des portraits à fonds dégradés, dits vignettes anglaises, par E. Marguery. In-8° de 15 p. (Rouen, impr. Caigniard.) A Paris, chez Briois.

— Intervention de l'art dans la photographie, par Blanquart-Evrard. In-8° de 20 p. avec pl. (Lille, impr. Danel.)

Extr. des *Mémoires de la Société impériale des sciences et arts de Lille.*

— Application de la photographie à la gravure sur bois, par Eugène Baroux, graveur. In-16 de 15 p. (Paris, imp. Blot.)

— Manuel bibliographique du photographe français, ou nomenclature des ouvrage publiés en France, depuis la découverte du daguerréotype jusqu'à nos jours, par E B. de L. In-12 de 22 p. (Paris, imp. Bonaventure.) Chez Aubry.

— Traité d'architecture, 2e partie. Composition des édifices, études sur l'esthétique, l'histoire et les conditions actuelles des édifices, par Léonce Reynaud, professeur d'architecture à l'École polytechnique; 2e édit. In-4° de 676 p. avec 86 pl. (Paris, impr. Thunot.) Chez Dunod.

— L'art architectural en France, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV; motifs de décoration intérieure et extérieure, dessinés sur les modèles exécutés et inédits des principales époques de la Renaissance : lambris, plafonds, voûtes, cheminées, etc., par Eugène Rouyer, architecte; texte par Alfred Darcel, attaché à la conservation des Musées impériaux. T. I. In-4° de 118 p. (Paris, impr. Hennuyer.) Chez Noblet et Baudry.

Cet ouvrage se composera de 100 pl. gr. in-4° qui paraîtront avec texte en 50 livraisons.

— Parallèle des salles rondes de l'Italie, par C. Isabelle, architecte du gouvernement; 2e édit. In-fol. de 35 p. avec 5 pl. et frontisp. (Paris, imp. Claye.) Chez Levy.

— Batiments scolaires récemment construits en France et propres à servir de types pour les édifices de ce genre, par Théod. Vocquer, architecte. In-4° de 16 p. à 2 col., avec 27 pl. (Sèvres, impr. Lefevre.) Chez Caudrilier.

— Rapport sur l'architecture religieuse au moyen-âge, par Frédéric Fabrége; conférence Ozanam. In-8° de 30 p. (Paris, impr. Divry.)

— Recherches sur le caractère architectural de la cathédrale de Lyon, présentées au congrès archéologique, par Savy. In-8° de 25 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du compte rendu des séances archéologiques tenues à Lyon, en 1862, par la société française d'archéologie.

— Civilisation : Travaux de Paris, les trois nouveaux théâtres, par Arbelli. In-8° de 19 p. (Paris, impr. Bouchard-Huzard.)

— Étude architecturale et hygiénique sur la prison du dépôt des condamnés, par le docteur Deleau. (Paris, impr. Kugelmann.)

— Études architecturales à Londres en 1862, par Émile Trélat. In-8° de 75 p. (Paris, impr. Chaix.)

— Technologie du bâtiment ou étude complète des matériaux de toute espèce considérés au point de vue de leur nature, leurs qualités et défauts, etc. Ouvrage spécialement destiné aux ingénieurs, aux architectes, etc., par Théod. Château, chimiste. T. Ier. In-8° de XXIV et 517 p. avec carte. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Bance.

— Nouveau recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures, comprenant intérieurs d'appartements, salles de bals et de concerts, foyers de théâtre, etc., dessiné et gravé par Thiollet et H. Roux. In-fol. de 3 p. à 2 col. avec 75 pl. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Bance.

— Cours de dessin industriel, choix d'exercices à l'usage des élèves des écoles primaires supérieures, etc., par G. Bardin, professeur de dessin industriel; 2e partie. Étude géométrique des solides. In-fol. de 20 p. avec 20 pl. (Paris, impr. Bourdier.) Chez E. Lacroix.

— Les arts industriels du moyen-âge en Allemagne, rapport adressé à S. E. le ministre de l'instruction publique et des cultes sur l'exposition archéologique de Vienne en 1860, par Alfred Darcel, attaché à la conservation des musées impériaux. In-8° de 75 p. (Paris, impr. impér.)

Extr. des *Mémoires lus à la Sorbonne en* 1861.

— Dictionnaire général des tissus anciens et modernes; ouvrage où sont classées toutes les espèces de tissus connues jusqu'à ce jour, soit en France, soit à l'étranger, etc., avec l'explication abrégée des moyens de fabrication, par Bezon, professeur de théorie de fabrique; 2e édit. T. VII. In-8° de 384 p. (Lyon, impr. Lépagnez.)

L'ouvrage formera 8 volumes, avec un atlas de planches.

— Mémoire sur les tendances de l'art, par le comte de Poncins. In-8° de 15 p. Lyon, (impr. Vingtrinier.)

— Études sur les beaux-arts en France et à l'étranger, par Charles Perrier. In-8° de VIII et 392 p. avec portr. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Histoire des arts du dessin, depuis l'époque romaine jusqu'à la fin du XVIe siècle, par Rigollot; accompagnée d'un atlas de 58 pl. T. I. In-8° de XVII et 572 p. (Amiens, impr. Jeunet.) A Paris, chez Dumoulin.

— Histoire de la peinture au moyen-âge, suivie de l'histoire de la gravure, du Discours sur l'influence des arts du dessin et du Musée olympique, par T.-B. Eméric David, de l'Institut de France, avec une notice sur l'auteur, par P. Lacroix. In-18 de XXX et 323 p. (Paris, impr. Blot.) Chez Renouard.

— Sculpture et peinture en Touraine, de l'an 1000 à l'an 1250 environ, par de Galembert. In-8° de 24 p. (Caen, impr. Hardel.)

Extr. du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Saumur en* 1862.

— Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et les modernes, ou mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre? par T.-B. Eméric David, membre de l'Institut; nouvelle édit. revue et corrigée sur les manuscrits de l'auteur; publiée par M. Paul Lacroix. In-18 de VIII et 348 p. (Paris, impr. Hennuyer.) Chez Renouard.

— Histoire de la statuaire, son origine, ses développements et sa décadence chez les différents peuples de l'antiquité, par L. Vaffier. Gr. in-18 de 333 p. (Le Mans, impr. Beauvais.) A Paris, chez Desloges.

— Étude historique sur la statuaire au moyen-âge, par le baron Chaubry de Troncenord; 2e part. Sculpteurs champenois. In-8° de 44 p. (Châlons-sur-Marne, impr. Laurent.)

— Projet de restauration du Sépulcre. Le passé, le présent et l'avenir de l'église abbatiale de S.-Mihiel, par J. Colignon, avocat. In-8° de 61 p. (Saint-Mihiel, impr. Casner.)

— Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, par Ambroise Firmin Didot, servant d'introduction aux Costumes anciens et modernes de César Vecellio. In-8° de VII et 158 pages à 2 col. (Paris, impr. et libr. de Firmin Didot.)

— Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes ; ouvrage posthume de Jules Renouvier ; suivie d'une étude du même sur J.-B. Greuze, avec une notice biographique et une table, par Anatole de Montaiglon. In-8° de 592 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Renouard.

— Les terres émaillées de Bernard Palissy, inventeur des rustiques figulines ; étude sur les travaux du maître et de ses continuateurs, suivi du catalogue de leur œuvre, par A. Tainturier. Ouvrage enrichi de planches et de gravures dans le texte. In-8° de 137 p. (Dijon, impr. Rabutot.) A Paris, chez Didron.

— Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales, par J.-C. Davillier. In-8° de 144 p. (Paris, impr. Jouaust.) Chez Castel.

— La faïence, les faïenciers et les émailleurs de Nevers, par L. du Broc de Segange, conseiller de préfecture. In-4° de 304 p. avec 21 pl. (Nevers, impr. Fay.)

Publication de la société nivernaise.

— Lettre à M. B. Fillon, à propos de sa brochure intitulée : *les Faïences d'Oiron*, par Henri Delange. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Martinet.)

— Les émaux français et les émaux étrangers ; mémoire en réponse à M. le comte F. de Lasteyrie, lu à la séance de la société archéologique

de Limoges, le 28 novembre 1862, par F. de Verneilh. In-8° de 58 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin des lois* publié par M de Caumont.

—Notice sur la vie et les ouvrages de Raphaël, par Ernest Breton. In-8° de 30 p. (Saint-Germain, impr. Tornon.)

Extr. de l'*Investigateur.*

— Les peintres espagnols; études biographiques et critiques sur les principaux maîtres anciens et modernes, par Charles Gueulette. In-18 de 177 p. (Sceaux, impr. Dépée.) A Paris, chez Gay.

— Claude Gelée, dit le Lorrain, essai biographique, par Charles Hequet. In-8° de 16 p. (Nancy, impr. Lepage.)

Extr. du *Journal de la société d'archéologie lorraine*, janvier 1863.

— Greuze, étude contenant 4 dessins gravés à l'eau-forte, par Edmond et Jules de Goncourt. In-4° de 28 p (Lyon, impr. Perrin.) A Paris, chez Dentu.

Fait partie de l'*Art au XVIIIe siècle.*

— Horace Vernet, par Fourcault de Pavant. In-8° de 8 p. (Versailles, imp. Beau.)

Extr. du *Journal de Seine-et-Oise*, du 21 janvier 1863.

— Horace Vernet à Versailles, au Luxembourg et au Louvre. Critique et biographie, par J. Bertholon et C. Lhote. In-8° de 32 p. (Paris, impr. Blot.) Chez Cournol.

— La société libre des Beaux-Arts à Horace Vernet (en vers), par J.-B. Fournier. In-8° de 7 p. (Paris, impr. Raçon.)

— Jacques Réattu, peintre d'histoire; notice biographique, par Jules Canonge. In-32 de 28 p. (Nîmes, impr. Sousselle.)

— Louis Rochet, statuaire, par Henry Lauzac. In-8° de 12 p. (Paris, impr. Tinterlin.)

— Paul Baze et la peinture sur émail, par Amédée Pichot. In-8° de 7 p. (Paris, impr. Hennuyer.)

Extr. de la *Revue Britannique,* mai 1863.

— Rochette (Désiré Raoul), par Paulin Paris, de l'Institut. In-8° de 15 p. à 2 col. (Paris, impr. Plon.)

Extr. de la *Biographie universelle.* (Michaud.) T. XXXVI.

— Discours prononcés sur la tombe de M. César Alphonse Robert, professeur d'anatomie, et sur celle de M. Adrien Jarry de Mancy, professeur d'histoire et d'antiquités, par Albert Lenoir, secrétaire perpétuel de l'école des Beaux-Arts, les 4 et 17 décembre 1862. Gr. in-8° de 7 p. (Paris, impr. Lainé.) Chez Firmin Didot.

— Annuaire des sociétés savantes de la France et de l'étranger, par le comte Achmet d'Héricourt; 1re livr. In-8° de 64 p. (Paris, impr. Bonnet.) Chez Dumoulin.

— L'Indicateur des bâtiments ou annuaire des architectes et des entrepreneurs; 11e année. Gr. In-18 de XXIV et 1035 p. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Bance.

II. — COLLECTIONS, NOTICES ET EXTRAITS.

— Catalogue des tableaux du Musée de Nîmes. In-8° de 27 p. (Nîmes, impr. Clavel-Ballivet.)

— Vie de Charles Picot et catalogue du musée qu'il a donné à la ville de Châlons-sur-Marne In-12 de 48 p. (Châlons, impr. Laurent.)

— La Peinture à l'Exposition universelle, étude sur l'art contemporain, par Ferdinand de Lasteyrie, membre de l'Institut. Gr. in-18 de 197 p. (Paris, impr. Hennuyer.) Chez Castel.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1863. In-12 de XXVIII et 414 p. (Paris, impr. Mourgues.)

— Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, refusés par le jury de 1863 et exposés par décision de S. M. l'empereur au salon annexe, palais des Champs-Élysées, le 15 mai 1863. Gr. in-18 de 72 p. (Paris, impr. Pillet)

— Catalogue de la cinquième exposition de la Société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers. In-8° de 42 p.; 3e édit. (Paris, impr. Mallet-Bachelier.)

— A propos de l'Exposition des Beaux-Arts de 1863, par Antoine Etex. In-8° de 7 p. (Paris, impr. Martinet.)

— Le jury et le salon, par Victor Luciennes. In-8° de 16. p. (Paris, imp. Pilloy.) Chez Dentu.

— L'exposition, Journal du salon de 1863, paraissant le jeudi et le dimanche; n° 1, 7 mai 1863. In-fol. de 4 p. à 3 col. (Paris, imp. Kugelmann.)

— Salon de 1863; 1re livraison. Les soldats, par Henri du Cleuzion. In-18 de 36 p. (Paris, impr. Bonnet.) Chez Marpon.

— Le salon des refusés et le jury, réflexions de Courcy-Mennith. In-8° de 15 p. (Paris, impr. Bonaventure.) Chaz Gay.

— Le salon des refusés, par une réunion d'écrivains, sous la direction de Fernand Desnoyers; 1re livraison. In-8° de 12 p. (Paris, impr. Poitevin.) Chez Azur-Dutil.

L'ouvrage paraîtra en 12 livraisons.

— Revue de l'exposition des Beaux-Arts, à Rouen, par Louis Delamare de Boutteville, année 1862. In-8° de 117 p. (Rouen, impr. Lapierre.)

Extr. du *Nouvelliste de Rouen*.

— L'exposition de peinture de Rouen, en 1862, par Gustave Gouellain. Gr. in-8° de 67 p. (Rouen, impr. Cogniard.) Chez Le Brument.

Extr. de la *Revue de Normandie;* livraisons des 31 octobre et novembre 1862.

— Exposition artistique et archéologique d'Elbeuf, en juillet 1862. Compte rendu, par Raymond Bordeaux. In-8° de 22 p. (Caen, impr. Hardel.)

Extr. de l'*Annuaire de l'association normande*, pour 1863.

— Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, par F. Dartol, année 1863. In-16 de 80 p. (Lyon, impr. Chanoine.) Chez Giraudier.

— Visite à travers l'exposition de la Société des Amis des Arts de Saint-Étienne, par C. Terme. In-8° de 59 p. (Saint-Étienne, impr. Robin.)

— Les arts à Marseille. Pièce envoyée au concours proposé par la Société de l'Union des Arts de Marseille, par Ernest Lejourdan. In-8° de 8 p. (Marseille, impr. Barile.)

— Les arts à Marseille, pièce de vers, par Auguste Chastanet, avocat. In-8° de 4 p. (Marseille, impr. Arnaud.)

— Les arts à Marseille. Pièce de vers, par Edmond Py, professeur d'histoire au collége de Soreze. In-8° de 4 p. (Marseille, impr. Arnaud.)

— Projet de création d'un musée municipal des arts industriels, par Ferdinand de Lasteyrie, membre de l'Institut. In-32 de 61 p. (Paris impr. Hennuyer.) Chez Pagnerre.

— Collection Sauvageot, dessinée et gravée à l'eau-forte, par Édouard Lièvre, accompagnée d'un texte historique et descriptif, par A. Sauzay, conservateur adjoint des Musées impériaux ; livr. 1 à 4. In-fol. de 12 p. avec 16 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Noblet et Baudry.

L'ouvrage, comprenant 120 pl., formera 30 livraisons.

— Notice sur les manufactures de tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde, par Cyprien Perathon, président de la chambre consultative des arts et manufactures d'Aubusson. In-8° de 132 p. (Limoges, impr. Chapouland.)

— Sainte Cécile glorifiée par les arts, par A. Dupré, bibliothécaire de la ville de Blois. In-8° de 15 p. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) A Paris, chez Blériot.

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Études de symbolique chrétienne, par le comte Auguste de Bastard; articles de M. l'abbé André curé de Vaucluse. In-8° de 14 p. (Paris, impr. Dubuisson.)

Extr. du journal *l'Union* des 4 et 7 janvier 1863.

— De l'art religieux en général et en particulier des peintures murales de M. H. Flandrin, dans l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, par Édouard-Gabriel Rey, professeur de belles-lettres ; 2e édit. In-8° de 39 p. (Dieppe, impr. Delevoye.) A Paris, Chez Repos.

Extr. de la *Revue de Musique sacrée*, 1862.

— Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon, étudiés au point de vue de leur illustration. 1re partie, VIIe-XIIe siècles, par Édouard Fleury. In-4° de 125 p. avec pl. (Laon, impr. Fleury.)

— Livre de prières illustré à l'aide des ornements des manuscrits du moyen-âge, publié par B. Charles Mathieu, suivi d'une notice historique et texte explicatif, par Ferdinand Denis, conservateur à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et B. Ch. Mathieu. 2 vol. in-16 de 410 p. (Paris, impr. Renon et Maulde.)

— Les monuments de l'histoire de France, catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français, par Hennin. T. IX, 1559-1589. In-8° de 419 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Delion.

— Origines de l'artillerie. Planches autographiées d'après les monuments du XIVe et du XVe siècles avec introduction, table et texte explicatif, par Lorédan Larchey. In-4° de 8 et 27 p. à 2 vol., avec 105 pl. (Paris, impr. Desoye et Bonuhet.) Chez Dentu.

— Liste alphabétique de portraits dessinés, gravés et lithographiés, de personnages nés en Lorraine, pays Messin, et de ceux qui appartiennent à l'histoire de ces deux provinces, avec une courte notice biographique sur chaque personnage, l'indication du format des portraits et les noms des artistes dont ils sont l'œuvre. 2e édit. corr. et considérablement augm., par Soliman Lieutaud. In-8° de VIII et 183 p. (Versailles, impr. Cerf.) A Paris, chez Rapilly.

— La grille d'argent de saint Martin de Tours, donnée par Louis XI, enlevée par François Ier, d'après des documents inédits, par Ch. L. Grandmaison, archiviste d'Indre-et-Loire. In-8° de 38 p. (Tours, impr. Ladevèze.) Chez Georges Joubert.

— Vitraux du Grand-Auvely, par Édouard Didron. In-4° de 36 p., avec 2 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Rapport sur la coupe aux cygnes sculptée sur bois par M. Lagnier, par Jules de Gères. In-8° de 14 p. (Bordeaux, impr. Gounouilhou.)

Extr. des *Actes de l'Académie de Bordeaux*, 3e et 4e trim. de 1862.

— Coutellerie de la Renaissance, par le comte R. de Toulouse-Lautrec. In-8° de 12 p., avec fig. (Toulouse, impr. Chauvin.)

— Études sur les cloches, lettre à M. Didron, directeur des annales archéologiques, par Claude Sauvageot. In-4° de 36 p., avec pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Les cloches dans le haut Comminges, par le comte R. de Toulouse-Lautrec. In-8° de 36 p. (Caen, impr. et lith. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

— Étude sur le théâtre antique au point de vue des décors, des ma-

chines et des masques, par René Clément. In-8° de 25 p. (Paris, impr. et libr. Paul Dupont.)

— Notice sur les silex taillés des temps anté-historiques, par J. Garnier, bibliothécaire d'Amiens. In-8° de 77 p. (Amiens, impr. Yvert.)

— Note sur les bracelets présumés celtiques, découverts à Vinol, près Montbrison (Loire), par Vincent Durand. In-8° de 11 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

— Note sur un petit sarcophage du Musée Campana, par Auguste Prost. In-8° de 19 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du 28e vol. des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*.

— Notes sur la céramique, faïence et porcelaines, par Tournal. In-8° de 30 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

— Sur l'inscription d'une statuette étrusque, publiée pour la première fois dans les Annales de l'institut archéologique de Rome, par le comte G. Conestabile, professeur d'archéologie. In-8° de 51 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du 27e vol. des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*.

— Notes sur la Lorraine allemande; la pierre tombale d'Arnould Souart, bailli du prince de Vaudemont, mort en 1698, par Louis Benoît. In 8° de 30 p. (Gannat, impr. Bourroux.)

— Pierres tombales et obituaires de Notre-Dame en Vaux, de Châlons-sur-Marne, suivis de la description des pierres tombales du couvent de Saint-Joseph et de diverses omises à la cathédrale. In-12 de 12 p. (Châlons-sur-Marne, impr. Laurent.) A Paris, chez Aubry.

— Des Gaulois et de leurs médailles, par E. Hucher. In-8° de 12 p. (Le Mans, impr. Monnoyer.)

— Description de monnaies françaises royales et féodales, décrites par Charvet. Gr. in-8° de VIII et 102 p., avec 4 pl. et fig. dans le texte. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez l'auteur.

— Essai sur l'histoire monétaire des comtes de Flandre de la maison de Bourgogne et description de leurs monnaies d'or et d'argent, par L. Deschamps de Pas. In-8° de LVI et 144 p., avec 10 pl. (Paris, impr. Thunot.)

— Petite notice sur les monnaies des comtes de Ponthieu, par J. Lefebvre. In-8° de 18 p. (Abbeville, impr. Briez.)

— Numismatique lilloise; note sur quelques jetons de la chambre des comptes, par Ed. Van Hende. In-8° de 7 p., avec pl. (Lille, impr. Danel.)

— Note sur une trouvaille de monnaies faite près de Dieulouard, par Monnier. In-8° de 54 p., avec pl. (Nancy, impr. Lepage.)

— Collection de sceaux, par M. Douët-d'Arcq, sous-chef de section aux Archives de l'empire; Ire partie. Tom. I. In-4° de CXV et 744 p. (Paris, impr. et libr. Plon.)

Inventaires et documents publiés par ordre de l'empereur, sous la direction de M. le comte de Laborde, directeur général des Archives de l'empire.

— Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais; 2e série; enseignes de pèlerinage. In-8° de IV et 224 p. avec 170 fig. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Aubry.

— Catalogue d'une collection de médailles des rois et des villes de l'ancienne Grèce; 2e partie; Asie Mineure. In-18 de 277-416 p. (Paris, imp. Pillet.) Chez Rollin et Feuardent.

III. — STATISTIQUE MONUMENTALE, ARCHÉOLOGIE.

— Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, par l'abbé Lebeuf, membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres; nouvelle édition annotée et continuée jusqu'à nos jours, par Hippolyte Cocheris. Tom. Ier. In-8° de 467 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.) Chez Durand.

— Le nouveau Paris et ses environs, guide de l'étranger, contenant : notice sur Paris, suivie de notes historiques sur chacun des monuments de la capitale, etc., par Lebaguez ; édit. corr. et augm. In-8° de XXXV et 216 p. avec plan et vignette. (Paris, impr. Guérin.) Chez Bernardin-Bechet.

— Paris en poche, guide pratique illustré de l'étranger à Paris et ses environs, par Henry A. de Conty. In-16 de 552 p. avec pl. (Paris, impr. Raçon.) Chez Faure.

— Paris-album, historique et monumental, divisé en vingt arrondissements, par Léo-Lespez et Ch. Bertrand, illustré de 250 grav. sur bois, par Diolot. In-8° de 477 p. (Sceaux, impr. Dépée.)

— Description de l'Hôtel impérial des invalides, du tombeau de Napoléon et du char funèbre de Sainte-Hélène, par le colonel Girard, secrétaire général de l'Hôtel ; 4e édit. In-12 de 107 p. (Paris, impr. Cosson.)

— Hôtel d'Artois à Paris, par le comte Achmet d'Héricourt. In-4° de 10 p. (Arras, impr. Tierny.)

Extr. de la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais.*

—Versailles, par Ernest Bersot. In-8° de 12 p. (Versailles impr. Beau.)

Extr. des *Débats* du 4 janvier 1863.

— Études historiques et archéologiques sur la ville de Coulommiers, par Anatole Dauvergne. Biographie : Pierre Bourdon, graveur ; Théodore Feuillet, graveur. Histoire : Destruction des signes de féodalité et de

royauté dans l'église paroissiale et dans la ville en 1793. In-8° de 39 p. (Coulommiers, impr. Morissin.) Chez Brodard.

— Visite aux anciennes maisons de Reims, à l'occasion du congrès archéologique, en juillet 1861, par Ch. Givelet. In-8° de 39 p. (Reims, impr. Dubois.)

— Essai historique et archéologique sur Pecy, commune du canton de Nangis (Seine-et-Marne), et en particulier sur la seigneurie de Beaulieu, par l'abbé F. A. Denis. In-8° de 208 p., avec plans et armoiries (Coulommiers, impr. Moussin.) A Sceaux, chez Le Blondel.

— Notice sur l'église d'Ablain-Saint-Nazaire, par Achmet d'Héricourt. In-4° de 14 p. (Arras, impr. Tierny.)

— Histoire de la ville des Andelys et de ses dépendances, par Brossard de Ruville. Tom. 1er, 1re livr. In-8° de 32 p. avec dessin sur bois. (Paris, impr. et libr. Dupray de la Mahérie.)

L'ouvrage formera 2 volumes illustrés de 100 gravures sur bois et paraîtra en 50 livraisons.

— Recrerches historiques sur les sires et le château de Blainville, par F. Bouquet, professeur. In-8° de 104 p., avec grav. (Rouen, impr. Caigniard.)

Extr. de la *Revue de la Normandie*, 1863.

— Notice sur Vétheuil et son église, monument historique, par l'abbé Amaury, curé de Vétheuil. In-8° de 23 p. (Le Mesnil, impr. H. Firmin Didot.) A Paris, chez F. Didot.

— L'ermitage de saint Christophe de Mervielly, par Charles Vasseur. In-8° de 18 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

— Le Musée du Mans. IV. Les églises de Saint-Julien. In-4° de 8 p. (Le Mans, impr. Monnoyer)

— Itinéraire descriptif et historique du Dauphiné, par Adolphe Joanne. 2e partie La Drôme, le Pelvoux, le Viso, les Vallées vaudoises. In-18 de XII et 477 p. avec cartes et plans. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Le Jura, guide pittoresque et historique de Lyon à Besançon, par Bourg et Lons-le-Saulnier; de Dôle à Neufchâtel, par Pontarlier; de Dijon à Besançon, par Dôle, avec la description de tout le département, par J. E. Jouhan. Gr. in-16 de 443 p. (Lons-le-Saulnier, impr. Damelet.) A Paris, Chez Hachette.

— Les anciens hôtels de ville ou maisons communes de Lyon, notice rédigée sur les documents originaux, par Vital de Valons, bibliothécaire-adjoint du Palais des Arts. In-8° de 59 p. (Lyon, impr. Ve Mougin-Rusand.) Chez Brun.

— Guide aux monuments de Nîmes et au pont du Gard, par L. Boucoiran. In-8° de 47 p., avec 8 gravures et un plan. (Nîmes, impr. Roger.)

— Nîmes et ses monuments : 1° description des monuments romains ; 2° description des monuments modernes ; 3° tableau des rues, places, etc. In-18 de 68 p. (Nîmes, impr. Roger.) Chez Waton.

—Esquisse historique et description du château de Mercuès, par l'abbé Adolphe Guilhou. In-8° de 49 p. avec pl. (Cahors, impr. Layton.)

Extr. de l'*Annuaire du Lot pour* 1863.

— Monographie historique et religieuse de la tour Pey-Berland, ou Notre-Dame d'Aquitaine, par l'abbé E. Barthe. In-16 de VIII et 48 p. (Bordeaux, impr. Chaynes.)

— Vie de Pey-Berland, archevêque de Bordeaux, et monographie historique et religieuse de la tour Pey-Berland, ou Notre-Dame d'Aquitaine, par l'abbé E. Barthe. In-16 de VIII et 188 p. (Bordeaux, impr. Chaynes.)

— L'Église Saint-Paul, ancienne église de la maison professe des jésuites de Bordeaux, par Charles Marionneau. In-8° de 63 p. (Bordeaux, impr. Gounouilhou.) Chez Lacase.

— Guide du touriste en chemin de fer, de Toulon à Nice et dans les stations hivernales d'Hyères, Cannes, Nice et Menton, par H. Lesueur. In-16 de III et 167 p. (Toulon, imp. Vincent.)

— Essai historique sur l'ancien Palais de justice de Marseille, par Augustin Fabre, In-7° de 27 p. (Marseille, impr. Olive.)

— Histoire illustrée de la Corse, contenant 300 dessins représentant divers sujets de géographie et d'histoire naturelle, les costumes anciens et modernes, les usages, les superstitions, les vues des paysages et des monuments, etc. ; des vignettes de faits historiques et les portraits des hommes célèbres, par l'abbé Jean Ange Galletti. 1re livr. In-4° de 16 p. (Paris, impr. Pillet.)

Cet ouvrage, formant un fort vol. in-4°, paraîtra en 25 ou 30 livr.

— Itinéraire descriptif, historique et artistique, de l'Italie et de la Sicile, par A. J. du Pays, 3e édit. revue et augmentée. In-18 de LXXXIV et 900 p. avec cartes et plans. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Les sanctuaires de Rome, ouvrage entièrement inédit, commencé par Mgr Luquet, évêque d'Hésebon et continué par l'abbé A. Tilloy. In-fol. de IV et 163 p. avec 29 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Bourgeois de Soye.

— Édifices de Pise relevés, dessinés et décrits, par Georges Rohault de Fleury. In 8° de 20 p. à 2 col. avec 21 pl. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Bance.

— Discours d'ouverture du cours d'histoire et d'antiquités, 12 mai 1863, par Léon Heuzey, professeur à l'École des Beaux-Arts. In-8° de 29 p. (Paris, impr. Lainé.)

— Réunion générale des Sociétés savantes à la Sorbonne : rapport de

M. le marquis de la Grange, président de la section d'archéologie. In-8° de 54 p. (Paris, impr. Panckoucke)

Extr. du *Moniteur universel*, du 15 avril 1863.

— Congrès archéologique de France, 19e session. Séances générales tenues à Saumur, à Lyon, au Mans, à Elbeuf et à Dives, en 1862, par la Société française d'archéologie pour la conservation des manuscrits. Tom. XXVI. In-8° de LX et 658 p. avec grav. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

— Archéologie rouennaise, par J. M. Thaurin. Musée départemental des antiquités. In-4° à 2 col., 7 p. (Rouen. impr. Brière.)

— Bulletin de la Société impériale des antiquaires de France, 1858, Tom. XXV, 3e série, tit. 5. In-8° de 521 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Dumoulin.

— Mémoires de la Société d'archéologie lorraine. 2e série, IVe vol., XIIe de la collection. In-8° de 397 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle. In-8° de 296 p. (Metz, impr. Rousseau-Pallez.)

— Itinéraires gallo-romains dans le département de l'Aisne, par Amédée Piette, membre de la Société académique de Laon. In-8° de IV et 341 p., avec 17 plans. (Laon, impr. Fleury.)

— Essai de recherches sur Noviodunum Suessonium, Bibrax et la frontière des Rèmes, de Kilain à Bichancourt, par C. P. H. M. Marville fils. In-8° de 12 p. avec plan. (Amiens, impr. et libr. Lemer.)

Extr. du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, 1862, nos 2 à 4.

— Notice sur la découverte des ruines gallo-romaines à Gien-le-Vieux, par Bréan, faisant fonctions d'ingénieur à Gien. In-8° de 14 p. (Gien, impr. Clément.)

— Études historiques; commentaires de César; un dernier mot sur Uxellodunum, par J.-B. Cessac. In-8° de 48 p. avec 2 cartes. (Paris, impr. Dubuisson.) Chez Dentu.

Extr. de la *Revue des Sociétés savantes des départements*, livraison de février 1860.

— Alésia, par G. M. de Bouriane. In-8° de 28 p. (Toulouse, impr. Chauvin.)

Extr. de la Revue *la France littéraire*.

— Quelques mots sur Alise-Sainte-Reine, par G. Charleuf. In-8° de 24 p. avec 2 pl. de médailles. (Autun, impr. et libr. Dejussieu.)

— Archéologie. Examen critique des fouilles d'Alise-sainte-Reine, par Léon Fallue. In-8° de 7 p. (Amiens, impr. Caron.) A Paris, chez Dentu.

— Notice sur la découverte de l'amphithéâtre antique et des restes de l'autel d'Auguste à Lugdunum, lue au congrès de la Société française

d'archéologie à Lyon, le 19 septembre 1862, par E. C. Martin-Daussigny. In-8° de 38 p. (Caen, impr. Hardel.)

Extr. du *Compte rendu des séances archéologiques* tenues à Lyon, en 1862, par la Société française d'archéologie.

— Notice sur la découverte des restes de l'autel d'Auguste à Lyon, par E. C. Martin-Daussigny. In-8° de 30 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Le Forez gallo-romain, par d'Assier de Valenches. In-8° de 23 p. (Lyon, chez Perrin.)

— Etudes sur les limites des anciens peuples qui habitaient le département de Tarn-et-Garonne et sur les voies antiques du même département, par Devals aîné, archiviste de la ville de Montauban. 1re livr. In-8° de 72 p. (Montauban, impr. Forestié.)

— Mémoire sur les monuments primitifs dits celtiques et antéceltiques; essai d'explication de leur origine et de leur destination, par A. Carro, bibliothécaire de la ville de Meaux. In-8° de 71 p. avec pl. (Meaux, impr. Carro.) A Paris, chez Dumoulin.

— Recherches et études sur les sépultures celtiques des environs de Choisy-le-Roi, par Anatole Renson, élève de l'École des Chartes. In-8° de 16 p. (Paris, impr. Remquet.)

— Des sépultures en forme de puits, trouvées en divers points de la France, et particulièrement à Thoré, près Vendôme; mémoire, par Charles Bouchet. In-8° de 24 p. (Vendôme, impr. Lemercier.)

— Exploration des tumulus du département du Finistère (rapport adressé à M. de Caumont), par du Chatelier, membre de l'Institut des provinces. In-8° de 33 p. (Caen, impr. Hardel.)

Extr du *Compte rendu des séances archéologiques* tenues à Saumur, en 1862.

— Rapport sur des fouilles archéologiques faites à Cassel (Nord) et à Wissant (Pas-de-Calais), par L. Cousin, membre de l'Institut des provinces. In-8° de 40 p. avec plan. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du t. XXVI de la *Société française d'archéologie.*

— Mémoire sur les fouilles exécutées à Santa Sabina (1855-1857), par Descemet. In-4° de 37 p., avec plan. (Paris, impr. impériale.)

— Notice sur deux catacombes de la nouvelle voie Salaria, à Rome et sur deux peintures qui s'y trouvent, par l'abbé Archangelo Scognamiglio. In-4° de 27 p. avec 3 pl. (Paris, impr. Lainé.)

— Les antiquités irlandaises, notes de voyage, par Henri Martin. In-8° de 63 p. (Paris, impr. Bourdier.)

Extr de la *Revue nationale.*

— Asie Mineure, description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonèse d'Asie, par Charles Texier, de l'Institut. In-8° de 761 p. à 2 col. (Mesnil, impr. H. Firmin Didot.) A Paris, chez Firmin Didot.

Tom XII de l'*Univers pittoresque.*

— Hébron et le tombeau du patriarche Abraham, traditions et légendes musulmanes rapportées par les auteurs arabes, par l'abbé J J. L. Borgés, professeur d'hébreu et de chaldaïque à la Sorbonne. In-8° de 43 p. (Paris, impr. Divry.) Chez Challamel.

Extr. du *Bulletin de l'OEuvre des pèlerinages en Terre-Sainte*, n° 26.

— Ninive la grande ville, retrouvée au XIXe siècle. In-18 de 80 p. avec pl. (Toulouse, impr. Chauvin.) Chez Delhorbe.

Publié par la *Société des livres religieux de Toulouse*.

— Cités et ruines américaines : Mina, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, recueillies et photographiées par Désiré Charnay, avec un texte par Viollet Le-Duc, architecte du gouvernement; suivi du voyage et des documents de l'auteur. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Gide.

— Second spicilegium de quelques monuments, écrits ou épigraphes des Étrusques. Musées de Londres, de Berlin, de Manheim, de La Haye, de Paris, de Pérouse, par Giancarlo Conestabile, conservateur des antiques au Musée de Pérouse. In-8° de 96 p. avec grav. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didier.

— Trois inscriptions viennoises, traduites et annotées par Alfred de Terrebasse. In-8° de 39 p. (Vienne, impr. Savigné.)

— Mémoires sur les inscriptions musulmanes du Caucase, par N. de Khanikoff. In-8° de 94 p. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du n° 8 du *Journal asiatique*, 1862.

— Les inscriptions assyriennes des Sargonides et les fastes de Ninive, par Jules Oppert. In-8° de 64 p. (Versailles, impr. et libr. Beau.)

Extr. du tom. VI des *Annales de philosophie chrétienne*.

— Rapport à S. E. le ministre d'État sur les inscriptions assyriennes du British Museum, par Joachin Ménant. In-8° de 32 p. (Caen, impr. Hardel.) A Paris, chez Duprat.

— Grande inscription du palais de Khorsabad, publiée et commentée, par M. M. J. Oppert et J. Ménant. In-8° de 26 p. avec 21 pl. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du n° 2 du *Journal asiatique*, 1863.

ERRATA.

Dans la livraison du mois d'août, page 309, on lit : Ferret de Fontette, lisez : Fevret de Fontette.

TABLE DES MATIERES

CONTENUES DANS LE DIX-SEPTIÈME VOLUME.

AVRIL A SEPTEMBRE 1863.

FIN DE LA TABLE.



